

---

# **BACHELORARBEIT**

---

**Manuel Fricke**

**Der Körper als Projektionsflä-  
che der Psyche und die  
menschliche Evolutionsge-  
schichte im Werk Shinya Tsu-  
kamotos**

2013

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Der Körper als Projektionsfläche der Psyche und die menschliche Evolutionsgeschichte im Werk Shinya Tsukamoto**

Autor:  
**Herr Manuel Fricke**

Studiengang:  
**Regie (Film/Fernsehen)**

Seminargruppe:  
**FF09w2-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:  
**Holger Borggreffe**

Einreichung:  
Nenzingen, 11.09.2013

---

# **BACHELOR THESIS**

---

## **The body as a projection surface for the psyche and the human evolution in the works of Shinya Tsukamoto**

author:  
**Mr. Manuel Fricke**

course of studies:  
**Directing (Film/Television)**

seminar group:  
**FF09w2-B**

first examiner:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:  
**Holger Borggreffe**

submission:  
Nenzingen, 11.09.2013

## Bibliografische Angaben:

Nachname, Vorname:

### **Der Körper als Projektionsfläche der Psyche und die menschliche Evolutionsgeschichte im Werk Shinya Tsukamotos**

The body as a projection surface for the psyche and the human evolution in the works of Shinya Tsukamoto

2013 - 93 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

## **Abstract**

Die Bachelorarbeit befasst sich mit der Funktion des menschlichen Körpers im Werk des Regisseurs Shinya Tsukamoto anhand von sieben ausgewählten Filmbeispielen. Die Fragestellung ist hierbei, wie der menschliche Körper als Mittel zur Erzählung verwendet wird. Hierbei wird die These aufgestellt, dass die Körper der Hauptprotagonisten in Tsukamotos Filmen in unterschiedlicher Form als visuelle Erweiterung, sprich: als Projektionsfläche für innere Konflikte und Problemstellungen und stets auch für die nicht immer gelingende Lösung dieser Konflikte immanent sind bzw. wären. Methodisch wird hierbei je nach Film entweder ganzheitlich die Handlung und die visuellen Ausdrucksformen analysiert und interpretiert oder auf einzelne Szenen detailliert eingegangen. Schlussfolgern lässt sich, dass der Körper in Tsukamotos Filmen stets eine Schlüsselrolle spielt, gleichzeitig jedoch seine Funktion je nach Film unterschiedlich ist und von einer Visualisierung mangelnder Selbstkontrolle bis hin zu einem Sinnbild für das Erwachen weiblicher Sexualität oder die Strapazen der modernen Großstadt und Arbeitswelt reichen kann.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract.....</b>	<b>IV</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
1.1 Über den Regisseur.....	3
1.1.1 Leben und Karriere.....	3
1.1.2 Filmographie (Spielfilme als Regisseur).....	5
1.2 Motivation für die Bachelorarbeit.....	5
1.3 Anmerkungen zur formalen Gestaltung der Bachelorarbeit.....	7
<b>2 Hauptteil.....</b>	<b>9</b>
2.1 DER NEANDERTHALER DER MODERNEN GROßSTADT - “Tetsuo – The Iron Man”, “Tetsuo II – Body Hammer” und “Tetsuo – The Bullet Man”.....	9
2.1.1 Inhalt der Filme.....	9
2.1.1.1 Tetsuo – The Iron Man.....	9
2.1.1.2 Tetsuo II: Body Hammer.....	10
2.1.1.3 Tetsuo – The Bullet Man.....	11
2.1.2 Entstehungsgeschichte.....	12
2.1.2.1 Tetsuo – The Iron Man.....	13
2.1.2.2 Tetsuo II: Body Hammer.....	14
2.1.2.3 Tetsuo The Bullet Man.....	16
2.1.3 Visueller und narrativer Stil.....	17
2.1.4 Die Wut von innen nach außen tragen – Die Psychologie der körperlichen Transformation in den “Tetsuo”-Filmen.....	18
2.1.4.1 Tetsuo – The Iron Man.....	18
2.1.4.2 Tetsuo II: Body Hammer.....	30
2.1.4.3 Tetsuo The Bullet Man.....	37
2.2 VON STALKERN UND SEXUELLER SELBSTBESTIMMUNG - “A Snake Of June”.....	41
2.2.1 Inhalt des Films.....	41
2.2.2 Entstehungsgeschichte.....	42
2.2.3 Visueller und narrativer Stil.....	44
2.2.4 Die Faszination des Verruchten – Der Körper als erotischer Anziehungspunkt und fetischisiertes Kunstobjekt in “A Snake Of June”.....	44
2.3 DEN TOD MIT LEBEN FÜLLEN - “Vital”.....	56

---

2.3.1	Inhalt des Films.....	56
2.3.2	Entstehungsgeschichte.....	56
2.3.3	Visueller und narrativer Stil.....	58
2.3.4	Eine Autopsie, die die Seele freilegt – Der Körper als Sinnbild des Todes, des Lebens und der Emotionen dazwischen in “Vital”.....	58
2.4	DAS LABYRINTH DER SCHMERZEN - “Haze”.....	63
2.4.1	Inhalt des Films.....	63
2.4.2	Entstehungsgeschichte.....	64
2.4.3	Visueller und narrativer Stil.....	65
2.4.4	Wie Hammerschläge auf den Schädel – Der geschundene Körper als Sinnbild für die Belastungen der Großstadt auf den Einzelnen.....	66
2.5	PSYCHOLOGISCHE KRIEGSFÜHRUNG - “Kotoko”.....	72
2.5.1	Inhalt des Films.....	72
2.5.2	Entstehungsgeschichte.....	73
2.5.3	Visueller und narrativer Stil.....	74
2.5.4	Schmerzen spüren, um sich lebendig zu fühlen – Selbstverstümmelung und Gewaltanwendung als Ausdruck mentaler Instabilität in “Kotoko”.....	74
3	<b>Die menschliche Evolution im Werk Shinya Tsukamotos.....</b>	<b>79</b>
4	<b>Fazit.....</b>	<b>82</b>
	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>X</b>
	<b>Anlagen.....</b>	<b>XIII</b>
	<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>XV</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Shinya Tsukamoto während eines Interviews mit Tom Mes (Quelle: SATO Kuriko: Interview with Shinya Tsukamoto. Herausgegeben von Midnighteye.com 2002. URL: <a href="http://www.midnighteye.com/interviews/shinya-tsukamoto/">http://www.midnighteye.com/interviews/shinya-tsukamoto/</a> , Stand 8.9.2013).....	3
Abbildung 2: Der erste Schritt zur Mensch-Metall-Fusion (Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 00:03:32).....	20
Abbildung 3: Ein unkontrollierbarer Sexualtrieb macht dem Salaryman zu Schaffen und bringt wenig später seine Freundin um (Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 00:25:20).....	25
Abbildung 4: Die Fusion des Salaryman und des Metallfetischisten ist stark erotisch aufgeladen (Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 01:02:35)....	29
Abbildung 5: "Lassen wir durch unsere Liebe die ganze Welt hochgehen." Die Fusion zweier Metallmenschen macht sich auf den Weg. (Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 01:04:22).....	30
Abbildung 6: Ein nicht mehr ganz menschliches Herz schlägt in Yatsus Brust (Tetsuo II - Body Hammer. Shinya Tsukamoto. JP 1992. TC: 00:02:18).....	32
Abbildung 7: Aus Taniguchis Brust wächst ein Gewehrlauf (Tetsuo II - Body Hammer. Shinya Tsukamoto. JP 1992. TC: 00:26:56).....	34
Abbildung 8: Anthony am Anfang seiner Verwandlung (Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:22:50).....	39
Abbildung 9: Anthony am Ende seiner Verwandlung (Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:57:12).....	41
Abbildung 10: Rinko sieht sich auf einem Foto bei der Selbstbefriedigung (A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 00:09:01).....	50
Abbildung 11: Der Stalker fotografiert Rinko im Regen (A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 00:58:36).....	53
Abbildung 12: Shigehiku küsst die amputierte Brust seiner Frau (A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 01:11:47).....	55

---

Abbildung 13: Ikugi (hinten links) und Takaga (hinten rechts) vor der Leiche von Ryoko (Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 00:16:04).....	60
Abbildung 14: Ryoko und Takaga in der letzten Erinnerung (Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 01:07:42).....	63
Abbildung 15: Eingeengt in der Betenhölle (Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:04:07).....	68
Abbildung 16: Eine Begegnung inmitten von Gliedmaßen. Der Mann trifft auf die Frau. (Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:24:47).....	70
Abbildung 17: Der Mann entkommt aus dem Kanal (Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:39:11).....	71
Abbildung 18: Tanaka und Kotoko nach einem Gewaltausbruch letzterer. (Kotoko. R: Shinya Tsukamoto. JP 2011. TC: 00:47:39).....	77



# 1 Einleitung

Im Jahre 1989 gewann ein einstündiges, in schwarz/weiß auf 16mm gedrehtes Werk den Preis für den besten Film auf dem Fantafestival in Rom.<sup>1</sup> Ein kleines Festival, das sich auf den fantastischen (Genre-)Film spezialisiert hat und in dessen Jury in jenem Jahr nicht etwa Regiegrößen wie Ridley Scott oder auch Dario Argento saßen. Stattdessen führte Lloyd Kaufman die Riege der Preisverleiher an. Kaufman ist Gründer und Leiter der Firma Troma Entertainment, die mit günstig produzierten Exploitation-Streifen wie der „The Toxic Avengers“-Reihe oder „Surf Nazis Must Die!“ auf sich aufmerksam machte und zu einem Sinnbild für gänzlich unabhängig von großen Studios produzierte Filme geworden ist.

Der von der Jury und damit auch von Kaufman in jenem Jahr ausgezeichnete Film heißt „Tetsuo – The Iron Man“ und war das erste abendfüllende Werk des Regisseurs Shinya Tsukamoto.

Die Auszeichnung war in Japan eine kleine Sensation. Nicht etwa, weil das Festival den Stellenwert von Cannes, Venedig oder der Berlinale gehabt hätte, sondern vielmehr, weil überhaupt jemand Notiz von einem Film aus dem Land der aufgehenden Sonne nahm. Zwei der sechs großen Studios der einstmals florierenden japanischen Filmindustrie waren Ende der 80er-Jahre bankrott gegangen und ein drittes drohte ebenfalls, diesem Schicksal anheim zu fallen. Die restlichen drei waren dazu übergegangen, kaum mehr eigene Stoffe zu produzieren, sondern als Vertrieb ausländische oder von kleineren Firmen produzierte Filme ins Kino zu bringen. Eine Filmindustrie existierte zwar noch, neue Trends wurden jedoch kaum gesetzt. In dieser Situation war es eine große Überraschung, als der Film eines Debütanten, dazu auch noch für wenig Geld und wie Kaufmans Troma-Filme komplett unabhängig gedreht und aus eigener Tasche bezahlt, einen internationalen Filmpreis gewann.<sup>2</sup>

Seit diesem kleinen Durchbruch machte sich Tsukamoto insbesondere international mit seinen darauf folgenden bislang zwölf Werken unter Filmfreunden und vermehrt auch auf Festivals einen Namen. Zu Beginn seiner Karriere auffälligstes Merkmal seiner Filme war eine oftmals an Videoclip-Ästhetik erinnernde Mischung aus schnell geschnittenen und verwackelten Bildern und harten, industriell anmutenden

---

<sup>1</sup> Vgl. Mes, 2005, S.57

<sup>2</sup> Vgl. Mes, 2005, S.57-58

Soundtracks sowie der Verzicht auf allzu viele erklärende Dialoge. Die Geschichten werden vor allem auf der audiovisuellen Ebene erzählt und bleiben damit häufig auch mehrdeutig interpretierbar.

Hat sich der ästhetische Stil Tsukamotos im Laufe der Jahrzehnte als wandelbar gezeigt hat, so bleiben dennoch zwei übergeordnete Themen stets vorhanden, an denen sich der Regisseur abarbeitet: der menschliche Körper und die Großstadt.<sup>3</sup>

Beide Themen stehen in den Filmen Tsukamotos oftmals in sehr engem Zusammenhang. In meiner Bachelorarbeit möchte ich die Funktion des menschlichen Körpers innerhalb der Erzählungen und der Ästhetik in Tsukamotos Werk betrachten. Sehr häufig ist der Körper und seine Deformation, mutwillige Veränderung oder auch Zerstörung ein Spiegelbild des Innenlebens der Figuren, eine Art Projektionsfläche.

Um zugleich auch einen Überblick über die Veränderungen im Werk des Regisseurs und dessen Entwicklung aufzuzeigen, werde ich die „Tetsuo“-Filmtrilogie aus den Jahren 1989, 1992 und 2009 im ersten Kapitel behandeln und danach chronologisch anhand von vier weiteren Filmen aus der Filmographie des Regisseurs die unterschiedlichen Betrachtungsweisen des menschlichen Körpers ebenso aufzeigen wie Gemeinsamkeiten. Bei den weiteren Filmen handelt es sich um „A Snake Of June“ (2002), „Vital“ (2004), den Kurzfilm „Haze“ (2005) und den derzeit aktuellsten Film Tsukamotos „Kotoko“ (2011). Anhand dieser Beispiele möchte ich aber nicht nur darauf eingehen, wie der Regisseur die Betrachtungsweisen des menschlichen Körpers und seiner Belastbarkeit im Laufe seiner mehr als 20-jährigen bisherigen Karriere variiert hat, sondern am Ende meiner Bachelorarbeit auch in aller Kürze den Weg einer Evolution der Protagonisten als Sinnbild für die Menschheitsgeschichte innerhalb der Filme aufzeigen.

---

3 Vgl. Blake, 8.9.2013

## 1.1 Über den Regisseur



Abbildung 1: Shinya Tsukamoto während eines Interviews mit Tom Mes (Quelle: SATO Kuriko: *Interview with Shinya Tsukamoto*. Herausgegeben von Midnighteye.com 2002. URL: <http://www.midnighteye.com/interviews/shinya-tsukamoto/>, Stand 8.9.2013)

### 1.1.1 Leben und Karriere

Im Folgenden beziehe ich mich auf die ausführliche Biographie, die Tom Mes in seinem Buch „Iron Man – The Cinema Of Shinya Tsukamoto“ anhand der persönlichen Erinnerungen des Regisseurs schildert.<sup>4</sup>

Shinya Tsukamoto wurde am 1. Januar 1960 in Tokio geboren und wuchs dort auch auf. Sein Bruder Koji kam etwa zwei Jahre später zur Welt. Mit ihm drehte Shinya 1995 zusammen „Tokyo Fist“. Aufgewachsen mit den Kinder- und Jugendbüchern des japanischen Mystery- und Krimiautors Edogawa Rampo (dessen „Gemini“ Tsukamoto 1999 verfilmen sollte) sowie den in Japan als „kaiju eiga“ bezeichneten Monsterfilmen der Marke „Godzilla“ oder „Gamera“ sowie ähnlich gelagerten Fernsehserien wie „Ultra Q“ wollte Tsukamoto zunächst Animationskünstler werden. Durch seinem häufig abwesenden, jedoch sehr leistungsorientierten und an Luxusartikeln für sich selbst interessierten Vater kam der spätere Regisseur dann mit der ersten Filmkamera (einer Super 8) in Kontakt, die er schnell für sich beanspruchte. Ein Funke war in ihm geweckt und seine Berufung gefunden. Vorbei war die Zeit des Baseballspielens mit seinem Bruder, stattdessen drehte und schnitt Tsukamoto häufig gemeinsam mit seinem Bruder als

---

4 Vgl. Mes, 2005, S. 15-47

Darsteller diverse Kurzfilme. Dieser erinnert sich: *„During dinner, especially when the television was on, Shinya would eat very slowly and study what was happening on screen. When there was something that caught his eye, he would freeze, stop eating and study the screen intensely.“*<sup>5</sup>

Seinen ersten zehnminütigen „kaiju eiga“ namens „Genshi-san“ drehte Tsukamoto dann im Alter von 14 Jahren nach eigenem Drehbuch. In den kommenden fünf Jahren folgten fünf weitere kurze und mittellange Filme, mit deren Ergebnis der Regisseur nicht immer zufrieden war. Seine Interessen verschoben sich immer stärker in Richtung Theater und Schauspiel und in diesem Bereich sollte er in den ersten Jahren seines Kunststudiums mit Schwerpunkt auf Ölmalerei seine meisten Erfahrungen und auch die größte Anerkennung sammeln. In den Theatergruppen lernte er zudem langjährige Weggefährten für seine Karriere als Filmregisseur kennen, wie z.B. Kei Fujiwara und Tomorrow Taguchi, mit denen er 1989 „Tetsuo -The Iron Man“ drehen sollte.

Als sein Studium 1982 abgeschlossen war und Tsukamoto insgesamt neun Theaterstücke als Regisseur auf die Universitätsbühnen gebracht hatte, fing der damals 22-jährige bei der Werbefirma Ide Production an, bei der er zunächst als so genannter Salaryman arbeitete und die ersten 18 Monate durch das Land zog. Hierauf konnte er seine ersten Werbefilme drehen, u.a. für „Nicon Cameras“. Die Erfüllung seiner Träume war dies jedoch nicht und so kehrte Tsukamoto 1985 zurück zu seiner Theaterleidenschaft und gründete das „Kaiju Theatre“, welches auch heute noch jeden Vorspann seiner Filme schmückt und zunächst in einem Zelt in einer Art Underground-Rahmen Vorstellungen gab. 1986 dann entdeckte Tsukamoto seine Filmkamera wieder und machte sich an die Arbeit zu seinem 18-minütigen „Tetsuo“-Probelauf „The Phantom of Regular-Size“, der in knapp fünf Tagen und mit Kostümen aus den Theatervorführungen des Kaiju Theatres gedreht wurde. Hierauf folgte ein weiterer Kurzfilm namens „Denchu Kozo“, bevor sich Tsukamoto an die Arbeit an „Tetsuo – The Iron Man“ machte.<sup>6</sup> Auf die Entstehungsgeschichten der Filme möchte ich jeweils in einem separaten Abschnitt im jeweiligen Kapitel eingehen.

Mittlerweile ist Shinya Tsukamoto über 50 und hat sowohl komplett unabhängig und mit extrem geringen Budgets gearbeitet, als auch Auftragsarbeiten und Kooperationen mit größeren Studios übernommen, wobei seine 2006 und 2008 entstandenen „Nightmare Detective“-Filme, die man als beinahe lupenreine japanische Horrorfilme bezeichnen kann, wohl seine beiden massentauglichsten Arbeiten darstellen.

---

5 Mes, 2005, S. 21

6 Vgl. Mes, 2005, S. 15-47

Tsukamoto ist verheiratet und hat ein Kind. Mit beiden lebt er in Tokio.<sup>7</sup>

### 1.1.2 Filmographie (Spielfilme als Regisseur)

- Tetsuo – The Iron Man (1989)
- Hiruko The Goblin (1991)
- Tetsuo II: Body Hammer (1992)
- Tokyo Fist (1995)
- Bullet Ballet (1998)
- Gemini (1999)
- A Snake Of June (2002)
- Vital (2004)
- Female (Segment: Jewel Beetle; 2005)
- Haze (2005)
- Nightmare Detective (2006)
- Nightmare Detective 2 (2008)
- Tetsuo – The Bullet Man (2009)
- Kotoko (2011)

## 1.2 Motivation für die Bachelorarbeit

Es brauchte nicht lange, dann hatte mich Shinya Tsukamoto begeistert. Genau genommen nur etwas mehr als drei Minuten. So lange dauert es, bis der Regisseur in seinem Debütfilm „Tetsuo – The Iron Man“ zum ersten Mal direkt mit dem Zuschauer „spricht“. Nach einer verstörenden Eröffnung und einem Autounfall fährt die Kamera zu einem Lounge-Soundtrack, welcher in krassem Kontrast zum sonstigen stark maschinell und industrialisiert eingefärbten Filmscore steht, über den Kühlergrill des zerstörten Autos und filmt die aus Metallteilen geformten Worte „New World“. Plötzlich wurde mir klar:

---

<sup>7</sup> Vgl. Murao, 8.9.2013

dieser Mensch möchte seinen Zuschauern etwas mitteilen. Was genau dies sein sollte, das blieb mir jedoch nach meiner ersten Sichtung des knapp einstündigen Films ein Rätsel. Ebenso nach der zweiten, die mich fast noch ratloser zurückließ. Zu viele Eindrücke, Töne und vor allem Bilder prasselten da auf mich ein. Tsukamotos Kino ist eines der Reizüberflutung, so viel war mir klar. Was ich damit jedoch anfangen sollte blieb mir schleierhaft. Dennoch übt „Tetsuo“ bis heute eine besondere Faszination auf mich aus und so begann ich nach und nach, mich durch das Werk des Regisseurs zu sehen, welches sich als außerordentlich vielfältig herausstellte, jedoch stets auf inhaltlich thematischer Ebene einerseits und visuell-narrativer andererseits gewisse Ähnlichkeiten aufweist. Ein besonderes Augenmerk legt Tsukamoto hierbei meiner Ansicht nach auf die Belastungsfähigkeit des menschlichen Körpers und die Strapazen des modernen Großstadtlebens. Da seine Filme weniger stark von Dialogen getrieben sind als zum Beispiel die seines Landmanns Takashi Miike und zudem japanische Traditionen und Eigenheiten die Symbolik der Bilder und Geschichten kaum beeinflussen, sind sie zugleich für den westlichen Zuschauer vermutlich nahezu genau so einfach oder auch schwierig zu rezipieren wie für japanische. In dieser Universalität der Thematiken und ihrer Umsetzung liegt für mich auch einer der größten Unterschiede zu den meisten anderen zeitgenössischen japanischen aber auch generell internationalen Filmmachern. Zugleich ist es die Mehrdeutigkeit des Gezeigten und zu Hörenden in Tsukamotos Filmen, die einen zusätzlichen Reiz für mich darstellt. Betrachtet man insbesondere die Interpretationen und Rezensionen zu „Tetsuo – The Iron Man“, so fällt auf, dass nahezu keine der anderen gleicht und doch die allermeisten in sich geschlossen Sinn ergeben. So sieht Stephen T. Brown den Film in seinem Buch „Tokyo Cyberpunk“ vor allem als eine Metapher für das Entdecken der Homosexualität der Protagonisten und als Satire auf heteronormative Männerbilder<sup>8</sup>, während andere Interpretationen ihren Fokus besonders auf die Technisierung des menschlichen Körpers legen<sup>9</sup> oder zu guter Letzt doch bei der Erkenntnis landen, dass der Film vor allem auf körperlicher Ebene besonders intensiv wirkt. So schreibt Richard Harrington in der Washington Post: *„It's too easy to interpret the plot as a commentary on sexual anxiety (the one mating scene makes David Lynch look like Disney) or runaway technology (we're all headed for the scrap heap), AIDS and nuclear Armageddon, but it's also apparent that in Tsukamoto's world, transformation hurts like hell.“*<sup>10</sup>

---

8 vgl. Brown, 2010, S. 107

9 vgl. Dinello, 2005, S. 133

10 Harrington, 8.9.2013

Wie auch immer man Tsukamotos Filme interpretieren möchte, – ich werde bei meiner Untersuchung der Funktion des Körpers automatisch auch meine eigene Interpretation der Geschehnisse innerhalb der Filmhandlung und der audiovisuellen Inszenierung darlegen müssen –, so steht doch fest, dass es sich bei seinen Werken stets um polarisierende und zum Nachdenken anregende Filme handelt, die meiner Ansicht nach immer noch nicht genügend untersucht wurden und insbesondere auch in der deutschen Literatur bisher sträflich vernachlässigt wurden. Ein Umstand, dem ich mit dieser Bachelorarbeit zumindest innerhalb meiner eng gesteckten Möglichkeiten entgegen wirken möchte.

### **1.3 Anmerkungen zur formalen Gestaltung der Bachelorarbeit**

Hauptteil meiner Arbeit stellen die Untersuchungen zum Körperbild in den einzelnen Filmen Tsukamotos dar. Gleichzeitig möchte ich die Lektüre auch Menschen ermöglichen, die die Filme nicht gesehen haben, weshalb ich stets eine Inhaltsangabe sowie kurze Passagen zum visuell-narrativen Stil des jeweiligen Filmes voranstelle und etwas zur Entstehungsgeschichte schreibe, da diese beim Auteur Shinya Tsukamoto häufig auch etwas über das Endresultat aussagt und ein besseres Verständnis des Künstlers ermöglicht.

In meinen Untersuchungen zum Körperbild werde ich je nach Film wahlweise Großteile der Handlung im Hinblick auf die Funktion des Körpers in dieser analysieren und interpretieren oder einzelne Szenen als Fallbeispiele herauspicken, um die generellen Funktionen des menschlichen Körpers im filmimmanenten Zusammenhang zu erklären. Hierbei stütze ich mich stark auf meine eigene Interpretation, greife jedoch auch auf filmwissenschaftliche und soziologische Literatur zurück. Insbesondere Tom Mes Buch „Iron Man: The Cinema Of Shinya Tsukamoto“ ist hierbei ein unerlässliches Standardwerk, stellt es doch die einzige ernstzunehmende englischsprachige Publikation über Tsukamotos Schaffen bis einschließlich „Vital“ (2004) dar.

In aller Kürze werde ich am Ende noch eine persönliche Theorie zur von Tsukamoto geschaffenen Filmwelt und der Evolution der darin befindlichen Hauptfiguren darlegen, die mir im Zuge meiner Beschäftigung mit den Werken des Regisseurs aufgefallen und meiner Ansicht nach eine Erwähnung wert ist.

Auch wenn es in Japan üblich ist, den Nachnamen einer Person in schriftlicher Form vor den Vornamen zu stellen, greife ich bei dieser Arbeit aufgrund einfacherer Ver-

ständigkeit dennoch auf die europäische Variante der Nennung des Vornamens an erster und der des Nachnamens an zweiter Stelle zurück.

Sofern ich Dialoge aus den Filmen zitiere, verwende ich die Untertitel auf der DVD bzw. Blu-ray. Je nach Herkunft meines Exemplares ist die Sprache hierbei entweder Englisch oder Deutsch.



## 2 Hauptteil

### 2.1 DER NEANDERTHALER DER MODERNEN

#### GROßSTADT - “Tetsuo – The Iron Man”, “Tetsuo II – Body Hammer” und “Tetsuo – The Bullet Man”

##### 2.1.1 Inhalt der Filme

###### 2.1.1.1 Tetsuo – The Iron Man

Den Inhalt des ersten Teils der „Tetsuo“-Trilogie zusammen zu fassen ist allein schon ein schwieriges Unterfangen, so sehr verlässt sich der Film auf visuelle Eindrücke und verzichtet auf eine durch Dialoge oder eindeutige Bildsprache angetriebene unmissverständliche Handlung. Dies manifestiert sich auch in den Inhaltsangaben, die man in verschiedenen Besprechungen und Essays zum Film findet. Während sich über den Transformationsprozess noch die meisten Kritiker einig sind, so sind bestimmte, scheinbar willkürlich in den Filmfluss integrierte Szenen sehr unterschiedlich interpretiert worden. Ich werde hier nun in aller gebotenen Kürze meine persönliche Inhaltszusammenfassung des Filmes darlegen, auf der auch meine Interpretation der Funktion des Körpers und der Evolutionsgeschichte im Werk Tsukamotos fußt:

Ein namenloser Mann, im Abspann nur als „Metallfetischist“ bezeichnet, führt sich in seiner Wohnung eine Eisenstange in seinen Oberschenkel ein. Als er seine Wunde betrachtet und sieht, dass in dieser mittlerweile Würmer nisten, rennt er panisch über die Straße und vor ein Auto. Die beiden Insassen, ein ebenfalls unbenannter Büroangestellter, ein so genannter „Salaryman“, und seine Freundin, begehen nicht nur Fahrerflucht, sondern haben zunächst noch vor den Augen des Totgeglaubten Sex. Am nächsten Tag merkt der Salaryman beim Rasieren, dass ihm ein Metallstück aus der Backe wächst. Ungeachtet dieses merkwürdigen Vorkommnisses macht er sich auf den Weg zur Arbeit, wo er jedoch von einer neben ihm auf einer Bahnhofsbank sitzenden Frau verfolgt wird, deren Körper teilweise zu Metall geworden ist. Hierbei, wie über die gesamten ersten zwei Drittel des Filmes, wird der Salaryman vom Metallfetischisten beobachtet. Der Mann flüchtet unter Todesangst vor der Frau, als ihm an den Füßen

Düsen wachsen, die ihm eine schnellere Fortbewegung ermöglichen. Zu Hause angekommen wird er jedoch wieder von der Frau eingeholt und tötet diese letztendlich in einer Mischung aus Notwehr und Barbarei. Immer weiter verwandelt er sich hierbei in ein Konglomerat aus menschlichem, organischem Körper und Metall.

Wenig später lernen wir die Freundin des Salaryman näher kennen und der Eindruck der fetischisierten Sexualität des Paares wird stärker, als sich diese von den neuen metallenen Seiten ihres Partners merkwürdig angezogen fühlt. Im Eifer des Gefechts verwandelt sich jedoch beim Sexualakt der Penis des Salaryman in einen riesigen Bohrer, der sich schlussendlich in den Körper der Freundin gräbt.

Der Metallfetischist seinerseits sieht nun den Zeitpunkt gekommen, seinem Erzfeind (und nichts anderes ist der Salaryman nach seiner Fahrerflucht) im persönlichen Duell gegenüber zu treten. Seine Spezialkraft liegt vor allem darin, mit telekinetischen Fähigkeiten Metall manipulieren zu können.

Nach einem langen und erbitterten Kampf vereinen sich die beiden Metall-Mensch-Hybriden am Ende zu einem riesigen Wesen und ziehen hinaus in die Welt, um diese in Metall zu verwandeln und damit zu zerstören.

### **2.1.1.2 Tetsuo II: Body Hammer**

Ein für die Handlung unerheblicher Mann wird von Yatsu, dem Antagonisten des Filmes, zu Beginn erschossen. Hierbei stellt sich heraus, dass die Kugel aus der Hand von Yatsu abgefeuert wurde. Eben jener lässt wenig später den Sohn des Hauptprotagonisten Taniguchi zum ersten Mal entführen. Taniguchi, welcher vor seinem achten Lebensjahr keinerlei Erinnerungen hat, wird im Zuge dieses ersten Entführungsversuchen von den Entführern abgehängt und schafft es nur durch die Hilfe seiner Frau, nicht vom Dach eines Hochhauses zu fallen, auf dem die Verfolgungsjagd endet. Auf dem Dach wird Taniguchi von den Entführern seines Sohnes, die den Jungen unverletzt zurücklassen, eine Injektion verabreicht, die ihn fortan immer stärker werden lässt, wobei hierbei auch Training eine Rolle spielt.

Einige Zeit später wird sein Sohn abermals von den selben Männern entführt. Diesmal kann Taniguchi Schritt halten, jedoch ist er zu spät. Die Männer haben seinen Sohn schon in Stücke gerissen, wobei es ebenfalls möglich ist, dass er von Taniguchi selbst erschossen wurde. Diesem wächst nämlich in seiner Wut ein Gewehr aus dem Arm und feuert unkontrolliert mit diesem umher. Beide Entführer überleben und kidnappen

Taniguchi wenig später. Er wird in eine Fabrikhalle gebracht, wo Yatsu eine kleine Privatarmee zu halten scheint und das Gedächtnis Taniguchis umgepolt wird. Ruhige Erinnerungen werden dabei durch grausame Bilder unterbrochen und die Wut in Taniguchi wächst so weit heran, dass er durch seine Transformation zur Mensch-Maschine entkommen kann.

Nun werden die in der Fabrik befindlichen Männer auf Yatsus Befehl ebenfalls mit Injektionen versehen und sollen den Flüchtigen fangen. Verfolgt wird dieser während dessen schon von einem der Entführer seines Sohnes, welcher ihm wenig später nach einem Feuergefecht und kurz vor seinem Tod erzählt, dass Yatsu alle seiner Männer in Götter verwandeln möchte.

Als Taniguchi zuhause bei seiner Frau ankommt, flüchtet diese aus Angst vor ihrem Ehemann, wird jedoch von Yatsus Männern hierbei entführt. Taniguchi nimmt die Verfolgung mit einem Fahrrad auf und kann das Auto aufgrund seiner übermenschlichen Fähigkeiten einholen. Allerdings kann dieses entkommen und so trifft Taniguchis Frau wenig später auf Yatsu. Dieser erzählt ihr, dass ihr Mann im Alter von acht Jahren als menschliche Waffe all die Kinder umgebracht habe, die ihn mobbten und zudem auch noch diejenigen, die er liebte. In Rückblenden erfahren wir später, dass Taniguchis Vater Experimente vollführte, um die perfekte menschliche Waffe herzustellen. Die Hauptprobanden: seine eigenen Söhne, Taniguchi und Yatsu. Ersterer hat sich trainiert, um seine Kraft nur dann einzusetzen, wenn seine Wut zu groß wird, während Yatsu deutlich offensiver damit umgeht. Als Yatsu vor Taniguchi den Eindruck erweckt, dass seine Frau erschossen wird, verwandelt sich dieser irreversibel in ein Monster und verschmilzt nach einem kurzen Kampf mit Yatsu und seinen Männern zu einer riesigen Kreatur, die nun über die Stadt herfällt.

In den letzten Bildern des Filmes sehen wir die (wieder-)vereinte Familie von Taniguchi in den Trümmern der Großstadt stehen. Alles sei so still und friedlich, sagt Taniguchis Frau.

### **2.1.1.3 Tetsuo – The Bullet Man**

Anthony lebt mit seiner japanisch-stämmigen Frau und einem gemeinsamen Kind in Tokio. Sein Vater Ride ist ein amerikanischer Wissenschaftler, der zusammen mit seiner verstorbenen Frau gearbeitet hat. Eines Tages wird Anthonys Sohn von Yatsu, dem Antagonisten aus dem zweiten Teil überfahren. Hierauf beginnt wie in den vorheri-

gen Teilen eine Transformation hin zu einem Mensch-Metall-Hybriden bei Anthony. Während bei seiner Frau die Trauer überwiegt, so ist Anthony vor allem auf Rache aus und möchte zudem die Hintergründe seiner Verwandlung erfahren.

Wie er im Haus seines Vaters in einem Geheimraum feststellt, haben Ride und seine Frau am so genannten Tetsuo-Projekt gearbeitet, das genau das erforscht hat, was in den beiden vorherigen Filmen der Reihe und in „The Bullet Man“ geschieht: die Verwandlung „normaler“ Menschen in eine Mischung aus Mensch und Metall. Im Haus und noch bevor seine Frau ihn finden kann wird Anthony von einer Spezialeinheit überrascht, die er in einem Anfall von Raserei mit aus seinem Körper verschossenen Kugeln umbringt.

Nach ihrer Flucht vor Yatsu und seiner Privatararmee erklärt der Vater von Anthony diesem und seiner Frau, was es mit der Vergangenheit seines Sohnes auf sich hat. Nachdem Anthonys Mutter schwer erkrankte und bemerkt, dass sie sterben wird, bittet sie ihren Mann, sie als Androidenwesen anhand des Tetsuo-Programms nachzubilden und ein Kind mit dieser Nachbildung zu zeugen: Anthony. Hieraus resultiert dessen Verwandlung hin zum Metallmenschen.

Sein Widersacher und Mörder seines Sohnes Yatsu entführt wenig später Anthonys Frau und legt es auf eine Konfrontation mit diesem an. Im Zuge dieser Konfrontation verschmelzen die beiden zu einer gigantischen Bombe und zerstören eine komplette Großstadt. Gut möglich jedoch, dass es sich hierbei nur um ein Sinnbild handelt.

Fünf Jahre später nämlich lebt Anthony mit seiner Frau und einem neuen Kind in ursprünglicher Form ein scheinbar normales Leben und scheint seinen Ärger im Griff zu haben.

### **2.1.2 Entstehungsgeschichte**

Sofern nicht anders angegeben beziehe ich mich im Folgenden in dieser Kategorie auf die elaborierten und sehr gut recherchierten Berichte über die Entstehungsgeschichte der Filme, welche sich in Tom Mes „Iron Man – The Cinema Of Shinya Tsukamoto“ finden lassen.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. Mes, 2005, S.49-51

### 2.1.2.1 Tetsuo – The Iron Man

„Tetsuo – The Iron Man“ entstand in einer wirtschaftlich und auch privat schwierigen Phase für Tsukamoto. Seine Eltern hatte er durch seine Kündigung bei der Werbefirma Ide Production enttäuscht und sein Vater stempelte ihn schon als Verlierer ab, während die Sprecherrollen bei einigen Werbefilmen gerade einmal genug Geld einbrachten, um sich ein knapp sieben Quadratmeter großes Zimmer leisten zu können.

Für knapp 2000\$ kaufte sich der Regisseur für den zunächst auf eine Länge von 30 Minuten konzipierten nächsten Schritt in seiner Evolution als Filmemacher eine 16mm-Kamera. Zuvor hatte Tsukamoto nur mit der alten 8mm-Kamera seines Vaters gedreht. Das Team und auch einige Requisiten übernahm der Filmemacher von seinen vorangegangenen Kurzfilmen „The Phantom Of Regular Size“ und „Denchu Kozo“.

Zum ersten Mal jedoch konnte Tsukamoto auf ein detaillierteres Makeup und deutlich aufwendigere Kostüme zurückgreifen. Diese wurden jedoch in dem Maße improvisiert, als dass die beiden Hauptdarsteller schlichtweg so lange mit Metall- und Elektronikteilen beklebt und „geschmückt“ wurden, bis das Ergebnis den Ansprüchen des Regisseurs entsprach. Am Ende jedoch konnten sich die Darsteller häufig nicht mehr aus ihren Stühlen erheben, da ihr Kostüm zu schwer geworden war. *„Once the whole thing was finished, I couldn't stand up, because it was too heavy. To make it lighter we would remove some bits and in the end all this took so long that there was no time left to shoot any scenes that day.“*<sup>12</sup> erinnert sich Tomorrow Taguchi, der den Salaryman spielt. Erst nach einiger Zeit wurde ein Kostüm erschaffen, welches der Darsteller am Beginn eines Drehtages an- und am Ende wieder ausziehen konnte.

Nach vier Monaten Dreharbeiten fertigte Tsukamoto mit Hilfe seiner ehemaligen Kollegen von Ide Production einen ersten Schnitt von „Tetsuo“ an, um zu bemerken, dass ihm noch Material fehlte. Das folgende Jahr stellte sich für alle Beteiligten als sehr schwierig heraus, schließlich lebte man die gesamten Dreharbeiten über gemeinsam in der Wohnung von Kei Fujiwara, die die Freundin des Salaryman im Film spielt. Nach und nach forderte dieser Umstand seinen Tribut und ein Teammitglied nach dem anderen entschied sich, auszuziehen und häufig auch nicht mehr zum Dreh zurück zu kehren. Andauernde Streits entzweiten auch die langjährigen Weggefährten Kei Fujiwara und Shinya Tsukamoto. Dieser musste so lernen, nahezu alle Aspekte einer Filmproduktion selbst zu übernehmen.

---

<sup>12</sup> Mes, 2005, S. 51

Bei der Auswahl der Musik jedoch verließ sich der Regisseur auf Personen außerhalb seines angestammten Teams. Ein Bekannter machte ihn auf Chu Ishikawa aufmerksam, der insbesondere Einflüsse aus dem Noise- und Punkbereich in seine Musik einbrachte und nach einem Gespräch mit Tsukamoto schnell bereit war, den Soundtrack für den Film zu übernehmen. Das Fundament für eine langjährige Zusammenarbeit war gelegt. Ishikawa steuerte mit Ausnahme von „Hiruko The Goblin“ und „Kotoko“ die Soundtracks zu allen Filmen Tsukamotos bei.

Anfang 1989 kam der Film nach fast eineinhalb Jahren Entstehungszeit im Schnitt zu einem Ende. Aufgrund eines Kontaktes zum Filmkritiker Yoichi Komatsuzawa, welcher den Film sah und mochte und der seinerzeit für das FantaFestival in Rom arbeitete, konnte „Tetsuo“ im Wettbewerb platziert werden und gewann schlussendlich den Preis der durch Lloyd Kaufman angeleiteten Jury. Der Grundstein für Tsukamotos Karriere innerhalb und seinen Bekanntheitsgrad besonders außerhalb Japans war gelegt.

### 2.1.2.2 Tetsuo II: Body Hammer

Trotz der beschwerlichen Dreharbeiten an „Tetsuo – The Iron Man“ begann Tsukamoto schon wenig später und noch vor seinem ersten Studiofilm „Hiruko The Goblin“ mit dem Drehbuch zu „Tetsuo II: Body Hammer“. Durch das Geld, welches er zwischenzeitlich durch „Hiruko“ verdient hatte, konnte der noch nicht einmal Dreißigjährige seine eigene Produktionsfirma „Kaiju Theater“ gründen, mit der er den zweiten „Tetsuo“-Teil in Angriff nahm. Die Pre-Production für den Film startete dann Ende 1990, gerade einmal einen Monat nachdem Tsukamoto „Hiruko“ abgeschlossen hatte. Wieder mit dabei war Tomorrow Taguchi, der wie schon im ersten Teil die Hauptrolle übernahm. Einen großen Teil des fast 60 Köpfe umfassenden restlichen Teams bestand aus Volontären, die zum Teil zwar umsonst arbeiteten, jedoch häufig auch über keinerlei berufliche Erfahrung verfügten.

Generell waren die Dreharbeiten aufgrund des knappen Budgets und der gleichzeitigen Ambitionen, den Nachfolger klarer und größer als den Vorgänger zu gestalten, problematisch. Tsukamoto erinnert sich beispielsweise: *„There is a scene in which Taguchi gets shot, for which he wore a vest rigged with squibs. The place where we filmed it was right next to police dormitory and we were all arrested right after doing the scene.“*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Mes, 2005, S. 83

Die Unerfahrenheit des Teams sowie die abermals sehr langgezogenen Dreharbeiten von fast einem Jahr sorgten dafür, dass knapp zwei Drittel der Crew das Set im Laufe der Produktion verließen. Auch das Geld ging nach und nach aus und so musste Tsukamoto einen Deal mit der Plattenfirma Toshiba EMI aushandeln, der sehr zu seinen Gunsten ausfiel. Sie steuerten einen großen Teil des von ursprünglich vorgesehenen 300.000 USD\$ auf über eine Million USD\$ angewachsene Budgets bei und verzichteten gleichzeitig auf die Kino- sowie die internationalen Rechte. Einzig den aufstrebenden Videomarkt in Japan wollte der Konzern bedienen.

Beim Schnitt konnte der Konzern allerdings nur bedingt helfen und Tsukamoto sagt, dass er bis zum heutigen Tage nicht zufrieden damit ist: *„Tetsuo II was a very difficult film for me to edit. I re-did it several times, trying out various possibilities. Maybe deep inside I've never been truly happy with it. In fact, to this day whenever I watch it, I get the urge to re-edit it.“*<sup>14</sup>

Auch der Sound war nach einigen Vorführungen auf Filmfestivals in Frankreich und in Japan nicht mehr nach Tsukamotos Geschmack und wurde nachfolgend teuer neu abgemischt. Hiernach trat der Film einen regelrechten Siegeszug über diverse Festivals an und gewann mehrere Preise weltweit, so auch im spanischen Sitges. Zudem konnten hierbei Kontakte mit internationalen Filmemachern wie Gaspar Noe oder auch Alejandro Jodorowsky hergestellt werden, was auch der Regisseur positiv anmerkt: *„Tetsuo II is neither an abandoned child nor a child smothered in love. He's kind of cynical, a child with mixed feelings. But Tetsuo II allowed me to travel abroad and meet a lot of people. I realised that even in foreign countries there are many people who like my films, so in a certain sense it was a turning point for me as well.“*<sup>15</sup> Allen Widrigkeiten bei den Dreharbeiten zum Trotz, die in vielerlei Hinsicht an die des ersten Teiles erinnerten, war „Tetsuo II: Body Hammer“ also ein Erfolg. Nur in Deutschland blieb ihm nahezu jegliche öffentliche Anerkennung insbesondere im Heimkinosektor verwehrt, denn der Film wurde am 17.10.1995 vom Amtsgericht Frankfurt am Main nach §131, Abs. I StGB bundesweit beschlagnahmt.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Mes, 2005, S. 86

<sup>15</sup> Mes, 2005, S. 96

<sup>16</sup> Den Beschlagnahmebeschluss findet man unter: <http://www.ofdb.de/view.php?page=text&fid=588&rid=99928>

### 2.1.2.3 Tetsuo The Bullet Man

Über einen möglichen dritten Teil der „Tetsuo“-Reihe sagte Tsukamoto noch 2004, dass er hierfür zwar Angebote diverser Studios gehabt habe, diese jedoch stets abgelehnt habe, da sie seinen Vorstellungen eines „extremly experimental movie“<sup>17</sup> widersprachen. Alleine die Vorstellung, mit einem festgelegten Zeitplan zu arbeiten und nicht die Möglichkeit zu haben, sich seine Darsteller selbst auszusuchen, widerstrebte ihm. Auch eine geplante Zusammenarbeit mit Quentin Tarantino kam so nie zustande.<sup>18</sup>

Erst 2009 sollte es für Tsukamoto möglich sein, seine Trilogie zu vollenden und zugleich seinen ersten Film auf Englisch zu drehen. Dies geschah jedoch erst, nachdem der Regisseur die Sicherheit haben konnte, alle Aspekte selber in die Hand nehmen zu können: *„What I eventually decided to do was employ my usual method of filmmaking, which means that I do it by myself, working as the producer, director, screenwriter, director of photography, editor, etc., so that I can make my movie as I believe it should be made. In that sense, this is a Japanese movie but I still meant to make it an American film - except in my own way.“*<sup>19</sup> Zugleich nahm der Regisseur Abstand von seiner ursprünglichen Idee, den Film in New York spielen zu lassen: *„My original idea was to set this film in a big city in the States, such as New York, where technologies are so advanced and skyscrapers are overwhelming. But when I think about such technologically advanced, cyberpunk cities, I always return to Tokyo, an extreme city that is highly advanced in the scariest way - which is reflected in Blade Runner and William Gibson's novels. Many people across the world are interested in the city itself and its culture, that's why I thought it would be a good idea to choose Tokyo as the stage. I've made two previous Tetsuo films in Tokyo and it's my franchise. I thought it would be great to invite a foreigner as the protagonist to Tokyo. It made sense to me.“*<sup>20</sup>

Aufgrund seiner Angewohnheit, Filme in großen Zeiträumen zu drehen und sich nicht festen Zeitplänen seitens Produzenten unterordnen zu können, war das Casting eines Hauptdarstellers für mindestens ein Jahr schwierig und wurde letztlich in Tokio abgehalten, wo dann Eric Bossick auftauchte, der mit großer Ambition bei dem Projekt dabei war und sich als Fan der „Tetsuo“-Filme outete. Der Dreh selbst war gemessen an den Dreharbeiten der vorangegangenen Teile verhältnismäßig einfach. Das einzige größere Problem waren die Dialoge, da auch die japanischen Darsteller Englisch spre-

---

<sup>17</sup> Mes, 2005, S. 92

<sup>18</sup> Vgl. Mes, 2005, S. 92

<sup>19</sup> Mes, 8.9.2013

<sup>20</sup> Mes, 8.9.2013



chen sollten. Gleichzeitig war es für Tsukamoto schwierig, hierbei gewisse Nuancen heraus zu sehen und zu hören und er wünscht sich, er hätte sich auf diesen Aspekt länger vorbereiten können.<sup>21</sup>

Seine Premiere feierte der Film bei den Filmfestspielen in Venedig am 5. September 2009, wobei die Reaktionen eher gemischt ausfielen. So schrieb Todd Brown für die weltweit größte Internetseite für World Cinema „Twitch“: *„Brace yourself for disappointment. As painful as it is to say, Shinya Tsukamoto's **Tetsuo The Bulletman** is far indeed from being the triumphant return to the iconic world that created a rabid cult around Tsukamoto. Worse than that, not only does this latest incarnation of **Tetsuo** fail to live up to his predecessors but he also represents the first, one hundred percent, abject failure of Tsukamoto's career.“*<sup>22</sup> Etwas anders sieht es Lesley Felperin in Variety: *„Contempo-set pic doesn't bring much new to the half-man-half-machine concept, but with its delirious editing and eardrum-crunching soundtrack, it punches above its weight and musters a certain retro charm with its old-school effects, all done on about one-hundredth of the budget of a "Transformers" movie.“*<sup>23</sup> Ein neuer „Tetsuo“-Film ist auf längere Sicht jedenfalls nicht geplant: *„If I were to make another Tetsuo film, it would be in a different tone, a simpler film, possibly without the Guy, which could be set in America. That could be a fun film to make. But in any case I don't have to go deeply into the subject matter of the past Tetsuos any more.“*<sup>24</sup>

### 2.1.3 Visueller und narrativer Stil

Von allen Filmen Tsukamotos ist sein Langfilmdebüt „Tetsuo – The Iron Man“ wohl der bekannteste. Einen nicht unerheblichen Anteil an diesem Umstand hat der extravagante visuelle Stil und seine rätselhafte Erzählweise. Sieht man den Film das erste Mal, so bleibt vor allem ein Gefühl zurück: Desorientierung. Dies resultiert insbesondere aus den in einem enorm schnellen Rhythmus eingesetzten Schnitten, wilden Kamerafahrten in vielfacher Abspielgeschwindigkeit und den Stop-Motion-Animationen, mit deren Hilfe Tsukamoto die Verwandlung seiner Protagonisten in Szene setzt. Zudem verfremdet der Regisseur das Bild sehr häufig durch Rauschen oder auch auf dem Bild liegende Haar- und Schmutzpartikeln. Alles in allem ist der Stil des Filmes wohl am ehesten

---

<sup>21</sup> Vgl. Mes, 8.9.2013

<sup>22</sup> T. Brown, 8.9.2013

<sup>23</sup> Felperin, 8.9.2013

<sup>24</sup> Mes, 8.9.2013

mit einem Musikvideo zu vergleichen und die Handlung wird vor allem über Bilder und Geräusche, kaum dagegen über Dialoge transportiert.

Im Falle von „Tetsuo II: Body Hammer“ fällt zunächst einmal die Hinzunahme von Farbbild auf. Der Schwarz-Weiß-Look des Vorgängers ist fahlen Blau- und kräftigen Rottönen gewichen. Ansonsten hält sich Tsukamoto im Bezug auf die Inszenierung relativ stark an den Vorgänger, setzt aber zudem dieses Mal verstärkt verwackelte Point Of View-Shots ein. Außerdem wird die Kamera in Momenten von Wut und Verzweiflung seitens der Protagonisten zu einem weiteren Indikator für den erregten Gemütszustand und verwackelt das Bild zuweilen fast bis zur Unkenntlichkeit.

Den Abschluss der Trilogie prägen deutlich klarere HD-Bilder und erstmals innerhalb der Reihe die Nutzung des 16:9-Formates, wohingegen die ersten beiden Teile in beklemmenden 4:3-Bildern zu sehen sind. Diese Erweiterung des Bildrandes nutzt Tsukamoto jedoch nur bedingt und auch das klarere Bild wird kaum filmästhetisch ausgenutzt. Stattdessen regieren Braun- und Grautöne den Film und erstmals innerhalb der Reihe werden auch Computereffekte offensichtlich eingesetzt. Das Stilmittel der verwackelten Bilder wird im Übrigen abermals bis zum Exzess ausgereizt, insbesondere gegen Ende des Filmes. Generell besitzt „The Bullet Man“ von allen drei „Tetsuo“-Filmen den höchsten Anteil an Dialogen, die zudem ausschließlich in Englisch gehalten sind, welches jedoch sehr häufig eine stark japanische Einfärbung hat.

## **2.1.4 Die Wut von innen nach außen tragen – Die Psychologie der körperlichen Transformation in den „Tetsuo“-Filmen**

### **2.1.4.1 Tetsuo – The Iron Man**

Vielleicht ist es am einfachsten, die Bedeutung der Transformationen, welche die Protagonisten im ersten Teil der mittlerweile zur Trilogie angewachsenen „Tetsuo“-Reihe, „The Iron Man“, durchleben zu erklären, indem man sie mit einer jahrtausendealten Kunstform vergleicht. Tätowierungen waren in vielen alten und teilweise mittlerweile ausgestorbenen Kulturen wie der der Azteken oder Kelten ein übliches Mittel, um Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu zeigen. In jüngerer Zeit wurden sie jedoch vermehrt eingesetzt, um persönliche Befindlichkeiten auf bzw. unter die Haut zu bringen und sichtbar zu machen. Aufgrund ihrer zumeist lebenslangen Haltbarkeit sind Tätowierungen außerdem häufig Symbol für einen emotional behafteten Lebensabschnitt.

Nicht anders verhält es sich mit der körperlichen Transformation vom äußerlich unbefleckten Menschen hin zum Mensch-Metall-Hybriden für die beiden Hauptprotagonisten in „Tetsuo – The Iron Man“. Die aus der Haut hervortretenden und die äußere Erscheinung radikal verändernden Kabel, Metallstücke und technischen Utensilien resultieren unbeeinflussbar aus extremen Emotionen, vor allem Wut und sexueller Begierde, heraus und werden von ihren Besitzern fortan nach außen hin präsentiert. Einen gewichtigen Unterschied gibt es jedoch zu den allermeisten Tätowierungen: werden diese noch auf Wunsch ihres zukünftigen Besitzers unter der Haut angebracht, so sind die dauerhaften äußeren Veränderungen, welche die Charaktere in „The Iron Man“ unterlaufen, zunächst einmal Resultat einer Ohnmacht, die es den Charakteren versagt, eigene Entscheidungen über ihre körperliche Erscheinung zu treffen. Der Metallfetischist sowie der Kaufmann, schon im Vorspann als „mysteriöse Durchschnittsmenschen“ bezeichnet, werden für die Öffentlichkeit sichtbar Opfer ihrer Unfähigkeit, mit ihren extremen Emotionen umzugehen.

Die Soziologin Dagmar Hoffmann schreibt: *„Der Körper ist Ort des Befindens und der Veränderung, er ist zudem ein zentraler Ort, 'wo sich Identität ausdrückt und wo sich Menschen ihrer Identität vergewissern.' (Kast 2003: 27)“*<sup>25</sup> Genau diese Identitätsvergewisserung jedoch wird den Protagonisten in „Tetsuo – The Iron Man“ verweigert, indem insbesondere der Salaryman wie ohnmächtig durch seine Umwelt wütet.

Beispielhaft möchte ich dies anhand von vier Stellen im Verlauf des Films veranschaulichen.

---

<sup>25</sup> Hoffmann, 2010, S. 13



Abbildung 2: Der erste Schritt zur Mensch-Metall-Fusion (*Tetsuo – The Iron Man R*: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 00:03:32)

Schon in der ersten Szene des Filmes wird der Aspekt des Kontrollverlusts deutlich, als sich ein im Abspann nur als „Metallfetischist“ bezeichneter Mann in seiner mit Rohren und Kabeln ausgekleideten und mit Fotos und Wandmalerei-ähnlichen Zeichnungen perfekt durchtrainierter Langstreckenläufer dekorierten Wohnung eine Eisenstange in seinen aufgeschnittenen rechten Oberschenkel einführt. Der Schmerz ist hierbei auf der Tonebene für den Zuschauer zwar hör- und spürbar, wird jedoch von dem Mann ertragen. Als dieser allerdings wenig später den Verband von seiner Wunde löst und hierin kleine Würmer entdeckt, die den geöffneten Oberschenkel als Nistplatz für sich auserkoren haben, gerät der Mann in Panik und hastet im wenig athletischen Galopp über eine Straße, bevor er von einem, so lassen es jedenfalls Schnitt und Ton vermuten, Auto erfasst wird. Hier, so suggeriert uns der Film, erleben wir die erste Unfähigkeit eines „mysteriösen Durchschnittsmenschen“ mit dem großen Thema des natürlichen menschlichen Verfalls und dem Tod umzugehen. Da sich dieses Motiv durch alle drei Teile der „Tetsuo“-Filme zieht, haben wir es laut Thomas Morsch mit einer „*Evokation des Körperlichen in Form des Fleisches*“ zu tun, sowohl auf der Seite der Protagonisten, als auch auf der des Zuschauers, kommen doch die „Tetsuo“-Filme häufig ei-

nem Anschlag auf die Sehgewohnheiten gleich: *„In jedem Fall haben wir es in der Ästhetik nun mit mindestens zwei Körpern zu tun, einem >>funktionalen<< und einem >>subversiven<< Körper; und in aller Vorläufigkeit lässt sich diese Differenz als Differenz zwischen einer Ästhetik des Körpers und einer Ästhetik des Fleisches bezeichnen. Sie wären als zwei ästhetische Umgangswesen mit dem Körper zu dechiffrieren, die auf einem unterschiedlichen Verständnis des Körperlichen beruhen. Auf der einen Seite steht der Körper, der als Träger von Prozessen des Verstehens und Erinnerns, als Träger von Erfahrung und als Adressat einer noch präverbalen, empathischen Signifikation in Dienst genommen wird. Auf der anderen Seite steht die Evokation des Körperlichen in Form des Fleisches – als ungezähmte, eigensinnige, subversive und dem Subjekt als Fremdkörper gegenüberstehende Instanz.“*<sup>26</sup> Der „funktionale Körper“ tritt bei den Handlungen der Protagonisten bei Tsukamotos Metall-Mensch-Trilogie fast vollständig in den Hintergrund.

In den ersten zwei Dritteln von „Tetsuo – The Iron Man“ wird der Metallfetischist nun häufig in Fötusposition nackt in seiner Wohnung liegen und eine mysteriöse Rolle als Beobachter oder auch Spielleiter einnehmen, insbesondere für den Salaryman und dessen Transformation. Diese zweite Hauptfigur des Films wird durch den Autounfall eingeführt und saß wohl, Schnitt und Musik lassen wenig Zweifel, am Steuer des Wagens, der den „Metallfetischisten“ erfasst hat. Der Salaryman stellt in Japan so etwas wie den stereotypen männlichen Durchschnittsbürger dar: *„In a Japanese sociocultural context, the salaryman represents the typical workaholic white-collar employee of a large corporation or government bureaucracy, who is middle class, heterosexual, and married. From the elevated productivity associated with Japan's so-called high growth period (roughly 1953-73) until the economic bubble of the late 1980s (when Tetsuo was made), the salaryman served as the dominant masculine stereotype – the model citizen and taxpayer – and a powerful symbol the ,state sponsored patriarchal industrial-capitalist system“*<sup>27</sup> *of Japan, Inc.“*<sup>28</sup> Auch Tsukamoto selbst verdingte sich zu Beginn seiner Karriere bei einer Werbefirma als Salaryman: *„In those eighteen months I lived a real salaryman life. That was an important experience for me in many different ways. I learned a lot about how society worked, the pressure you have to live with if you're a corporate employee working long hours. It was major inspiration on Tetsuo.“*<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Morsch, 2008, S. 15

<sup>27</sup> Robertson/Suzuki, 2003, S. 7

<sup>28</sup> Brown, 2010, S. 105

<sup>29</sup> Mes, 2005, S. 35

Unterlegt von einem Industrial-artigen Soundtrack sehen wir eben diesen Salaryman in einer Fabrikhalle einem Ausdruckstanz gleich die Kontrolle über seinen Körper verlieren und an seinem Rücken unter seinem Anzug zu den Geräuschen blubbernder, eitriger Flüssigkeit eine Transformation vor sich gehen. Dieser, für den Zuschauer einem Wurf ins kalte Wasser gleichkommende, Einstieg ist ein typisches Element für Tsukamoto, der statt langer Einführungen und Hintergrundinformationen über seine Charaktere ebendiese lieber sofort in das Geschehen wirft und die Psychologie erst über ihre Taten definiert. Der psychische Zustand seiner Figuren verändert sich überdies im Laufe der Filme Tsukamotos nur selten und in solchen Fällen zumeist hin zu gesteigerter Instabilität.

Der nächste Schritt zum Metall-Mensch-Hybrid beginnt bei der in der Inhaltsangabe beschriebenen Verfolgungsjagd des Salaryman durch die transformierte Frau. Hierbei befindet sich der Protagonist zunächst in einem Zustand der Furcht auf der Flucht vor der Frau mit dem verunstalteten Gesicht und der aus Kabeln und Rohren bestehenden Hand. Nachdem er diese mit einem Kugelschreiber augenscheinlich am Hals schwer verletzt und dann zu Boden wirft, flüchtet er noch unruhiger werdend durch einen Tunnel zurück zur Oberfläche. Die Angst und Panik steigt in ihm weiter hervor, was durch die immer hektischer wackelnde Kamera und den an Tempo zulegenden Schnitt untermauert wird. Schließlich sind beide sehr primären Emotionen und sein Drang nach dem Überleben so groß, dass ihm an den Füßen Düsen wachsen, welche ihn rasant zu seinem Haus, bzw. seiner Garage bringen. Der Salaryman ist also von dem Eindruck des drohenden gewaltsamen Todes so sehr vereinnahmt und kann diesen nicht unterdrücken, dass es ihm nun gelingt, über seine körperlichen Grenzen hinaus zu gehen und in einer Geschwindigkeit, die nicht einmal Kurzstreckenläufer erreichen können, zurück zu seiner Bleibe zu fliehen. Hier spielt sich nun eine weitere Transformation ab, als die Frau auch dort auftaucht und ihn angreift. Der unschuldig aussehende und schwächliche „Durchschnittsmensch“ muss die Frau töten und tut dies, indem er sie mit beiden Händen so fest an sich drückt, dass ihr Rückgrat bricht. Der linke Unterarm, von dem der Druck auf den schwächtigen Frauenkörper maßgeblich ausging verwandelt sich wenig später ebenfalls in eine unübersichtlichen Mischung aus mechanischen Vorrichtungen, Kabeln und Rohren. Es ist, so scheint es, ein übermächtiges Gefühl der Ohnmacht und Angst, welches ihn zu dieser primitiven und barbarischen Form des Tötens führt. Aus diesem Ereignis resultiert eine weitere „Tätowierung“, die er nun für immer behalten wird und gegen die er sich nicht wehren konnte.

Die, abgesehen vom Endkampf mit dem „Metallfetischisten“, größte äußerliche Veränderung des Salaryman findet wenig später in den eigenen vier Wänden beim Sex mit seiner Freundin statt. Diese Szene verläuft hierbei in drei Akten. Beim ersten Akt, welcher angesichts der körperliche Unversehrtheit des Salaryman als Traumsequenz identifizierbar ist, endet dieser abrupt, als der Salaryman sich zu sehr in seiner Lust verliert und seine Freundin sich darauf hin beschwert, dass er ihr weh tue. Das reale Verlangen nach dem jeweils Anderen entwickelt sich beim Essen, bei dem der Salaryman zwar von Kleidung bedeckt, aber gut erkennbar wieder der Mensch-Metall-Hybrid ist, zu dem er sich entwickelt hat. Mit obszönen Gesten versucht die Freundin, ihn für den Geschlechtsakt vorzubereiten. Hierbei tritt ein wichtiger Aspekt des Filmes, welcher sich schon im Namen einer der beiden Hauptfiguren wieder findet, zurück in den Fokus: der Fetischismus. In den ersten Minuten des Filmes hören wir den Salaryman bei einem Telefongespräch mit seiner Freundin, welche ebenfalls in dem Auto saß, das den „Metallfetischisten“ überfahren hat. Hierbei zeigt sich eine Kommunikationsarmut innerhalb der Beziehung, als der Salaryman mehrmals „Hallo“ in den Telefonhörer spricht, ohne dass seine Freundin hierauf antwortet.<sup>30</sup> Erst nach einiger Zeit lässt sie ihn wissen, dass sie den Tag des Unfalls nicht mehr vergessen kann. Einer der Gründe hierfür dürfte sein, dass das Paar noch am Ort des Unfalls und, so lässt uns der Kamerateurwinkel der Szene vermuten, vor den Augen des tot geglaubten Unfallopfers an einem Baum Sex hat. Nur noch in Extremsituationen scheint ein Verlangen nach Intimität bei den beiden Partnern zu bestehen.

Die äußerliche Veränderung ist auch für die Freundin des Salaryman unübersehbar, als Zuschauer glaubt man gar, sie wisse um sein Schicksal und entwickelt hieraus sexuelle Begierde. Die angesprochenen obszönen Gesten der Freundin bestehen jedenfalls daraus, mit ihrer Zunge an einer Gabel entlang zu fahren, auf der eine kleine Wurst aufgespießt ist. Der Salaryman erlebt all dies mit einer Akustik, als würde die Gabel über eine Kreidetafel gleiten. Ebenfalls erregt fallen beide, instinktgesteuerten Tieren nicht unähnlich, übereinander her. Gewissermaßen kommt hier in ungewohnter ästhetischer Form zu tragen, was Soziologin Dagmar Hoffmann schreibt: *„Die Pflege, Stilisierung und Modellierung des Körpers ist oftmals ein Schönheitshandeln zum Zweck der Erhöhung und der Kommunikation sexueller Attraktivität und der Geschlechtlichkeit. Es ist sowohl das Körpersein als auch das Körperhaben, das den Körper erotisch rahmt, d.h. Sein Begehren und seine Begehrlichkeit im Sinne der Selbst-*

---

30 Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 00:08:13 – 00:08:47

*und Fremdbeobachtung erscheinen lässt.*<sup>31</sup> Die (ungewollte) Veränderung des Salaryman löst in seiner Freundin eine gesteigerte Libido aus. Der Mann nimmt hierbei die Rolle des dominanten Partners ein, wird jedoch so sehr von seinem Verlangen getrieben, dass sich sein Körper wie im Vorspann des Filmes mit einem Geräusch der eitrigen, blubbernden Flüssigkeit zu transformieren beginnt. Für die Freundin erschreckender ist jedoch die Umwandlung seines Gliedes in einen großen Bohrer, der mit sonorem Drehen droht, in ihr Fleisch einzudringen. Verängstigt von seiner Verwandlung, welche aus seiner Unfähigkeit, seinen Sexualtrieb im Zaum zu halten, resultiert, zieht sich der Salaryman in die kleine Küche zurück und möchte aus Angst vor der Reaktion seiner Freundin nicht von dieser gesehen werden. Diese fällt allerdings zunächst deutlich anders aus, als erwartet. Statt wie der Salaryman zuvor bei seiner Flucht vor der Frau am U-Bahnhof panisch davon zu rennen, ist sie eher von Neugier getrieben ob der Veränderung ihres Partners und möchte diesen unbedingt sehen. Nicht einmal als die Hand des Salarymans im Stile eines Horrorfilmes durch einen Türspalt vor die Augen der Freundin hervorschießt, kann diese ihren Blick ablassen. Als sie schlussendlich ihren Freund zu Gesicht bekommt, ist der Schrecken dennoch groß und die Schreie laut, doch etwas lässt ihren Blick am mittlerweile zur Hälfte transformierten Gesicht und dem Kabel- und Rohrgewirr an seinem Körper haften und eine seltsame Faszination ausüben. Erst die Gefahr durch den massiven Bohrer im Lendenbereich des Salaryman treibt die Frau zum Rückzug, während der Mann nun seine Emotionen abermals nicht unter Kontrolle hat und offenkundig über sie herfallen möchte. Die Freundin jedoch weiß sich zu wehren und drückt dem auf den Boden liegenden Metall-Mensch-Hybrid eine glühend heiße Pfanne ins Gesicht, woraufhin eine weitere Transformation stattfindet und das Gesicht noch metallener wird. Schmerz und Wut liegen hierbei nah beieinander und führen dazu, dass eine weitere „Tätowierung“ in Form metallischer Deformation den Körper des Salaryman ziert, der daraufhin seine Freundin auf Höhe seines Phallussymbols drückt. Offenkundig ein Versuch, seine männliche Dominanz auszuspielen. Dies gelingt ihm jedoch nur bedingt, da die Freundin ihm ein Messer in den Oberschenkel rammt. Resultat: viele Schreie, ein auf dem Boden liegender Salaryman und Rohre, die nun aus seinem Rücken heraus wachsen. Die Wut und der Schmerz des „Durchschnittsmenschen“ suchen sich ihr Ventil nach außen, verändern aber auch das Wesen des Mannes, der zuvor noch versuchte, sich unter Kontrolle zu behalten und seiner Freundin keine Schmerzen zuzufügen. Eine Aufladung an der Steckdose später steht er jedenfalls mit nach wie vor „erigiertem“ Bohrer und immer

---

31 Hoffmann, 2010, S. 15-16



mehr zum Metallmensch geworden im Gang und versucht nun gezielt, seiner Freundin das Leben zu nehmen, indem er den Bohrer zwischen ihren Beinen rotieren lässt und sie fragt, ob er ihr sein „*Abflussrohr reinstecken*“<sup>32</sup> solle. Gewalt und Sexualität als primitive Antriebsfedern menschlichen Handelns und Wesens, derer sich auch die Freundin nicht entziehen kann, welche dem Salaryman im letzten Moment ein Messer in den Hals rammen kann, sodass dieser zu Boden geht und der Bohrer zu rotieren aufhört.



*Abbildung 3: Ein unkontrollierbarer Sexualtrieb macht dem Salaryman zu Schaffen und bringt wenig später seine Freundin um (Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 00:25:20)*

In einem abermals fetischisiert daherkommenden Akt wirkt die Frau beim Herumdrehen des Messers im Hals ihres Freundes erregt. Wie schon zuvor beim Akt am Ort des Autounfalls ist hier eine befremdliche Kombination aus Sex und (Nah-)Tod sowie einer Faszination für den transformierten menschlichen Körper zu sehen, den jedoch die Freundin statt des Salaryman mit ihrer physischen Unversehrtheit bezahlt. Sie verwandelt sich aufgrund der durch ihren Freund an sie weitergegebenen Erfahrung der Gewalt wenig später ebenfalls in ein Metallwesen. Allerdings erst nachdem der Bohrer, (sprich: der Sexualtrieb des Mannes) selbst im Zustand des Schmerzes nicht gebän-

32 Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 00:30:57 – 00:31:02

digst werden kann und wieder anläuft, sich in sie bohrt und damit offenbar die Rachege-  
lüste des „Metallfetischisten“ stillt, welcher immer wieder kurz durch ein diabolisches  
Lachen eingeblendet wird. Auch er scheint von extremen Emotionen geprägt, lag je-  
doch bislang nur in seiner alten Wohnung zwischen Kabeln und Monitoren und hat das  
Geschehen offenkundig beobachtet und sich auch immer wieder in die Wahrnehmung  
des Salaryman eingeschlichen und fordert ihn hierdurch zu einem letzten Kampf her-  
aus. Hierbei fällt auf, dass sich der Metallfetischist in einem sehr geringen Verwand-  
lungsstadium befindet. Genau genommen verfügt er zunächst nur über Düsen an sei-  
nen Füßen, die ihn schneller reisen lassen. Jedoch hat er offenbar die Macht, Metall zu  
verformen und verschmelzen zu lassen. Die extreme Physis des Salaryman bekommt  
hiermit einen ähnlich brachialen Gegenspieler, der jedoch Kraft seiner Gedanken die  
Wut nach außen kanalisiert, statt mit Verformungen des Körpers. Im Endkampf zwi-  
schen dem Salaryman und dem Metallfetischisten sehen wir zudem eine mögliche Er-  
klärung für die Anziehungskraft von Metall bei letzterem. In einem Mix aus Rückblende  
und Wahnvorstellung sehen wir den Vater des Metallfetischisten, wie er mit einer Ei-  
senstange, die er zunächst wie einen Penis vor seinen Lendenbereich hält und erregt  
daran reibt, auf den Metallfetischisten einschlägt. Hierbei wechseln dessen Schmer-  
zensschreie nach und nach ins Kindliche. Die Wut, die der Vater an seinem Sohn her-  
ausgelassen hat, ist nun so sehr im Metallfetischisten verwachsen, dass er das Symbol  
der Erniedrigung und der Gewalt aus seiner Kindheit nun in Form der Metallstange in  
seinem Bein auf ewig mit sich herumträgt. Der Körper also dient nicht nur wie beim Sa-  
laryman als Projektionsfläche der Gefühle, sondern auch als Mahnmal und Erinnerung  
an eine missglückte Vergangenheitsbewältigung. Der Versuch, den seelischen  
Schmerz mit Körperlichem aufzuwiegen, er misslingt. Stattdessen scheint sich Ge-  
schichte zu wiederholen, wird der Sohn eines gewalttätigen Vaters ebenfalls gewalttä-  
tig und lässt sich von Rachege-lüsten treiben. Die wütende Erinnerung an den prügeln-  
den Elternteil ist es dann auch, die beim Metallfetischisten zu einer stärkeren Verände-  
rung führt. Er hat seine Gefühle nicht mehr im Griff und mutiert nun wie der Salaryman  
endgültig zu einem Metall-Mensch-Hybrid.



Abbildung 4: Die Fusion des Salaryman und des Metallfetischisten ist stark erotisch aufgeladen (Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 01:02:35)

*mes functions as a techno-fetish that subverts the male gaze, fetishizing the fetishist and deconstructing the logic of the fetish in the process.*<sup>34</sup> Zugleich ist diese Szene aber auch ein Zeichen dafür, dass sich unter all dem Metall als Resultat des Hasses und der nicht zu zügelnden sexuellen Obsessionen auch noch Wesen befinden, für die die Liebe, dieses ebenfalls irrationale, aber doch so starke Gefühl, noch eine Chance hat. Liebe und Hass jedoch können sehr schnell einhergehen, wenn Letztgenannter schon Spuren auf beiden Körpern hinterlassen hat. Im Zuge der Fusion der beiden Metall-Mensch-Wesen potenzieren sich diese „Narben“ nur noch weiter, so dass der letzte Satz der beiden folgerichtig nur lauten kann: „Lassen wir durch unsere Liebe die ganze Welt hochgehen.“<sup>35</sup>

33 Font, 2008, S. 38

34 Brown, 2010, S. 60

35 Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 01:04:43 – 01:04:48



Abbildung 5: "Lassen wir durch unsere Liebe die ganze Welt hochgehen." Die Fusion zweier Metallmenschen macht sich auf den Weg. (Tetsuo – The Iron Man R: Shinya Tsukamoto. JP 1989. TC: 01:04:22)

#### 2.1.4.2 Tetsuo II: Body Hammer

War „The Iron Man“ noch durch und durch ein Experimentalfilm und aufgrund seiner Inszenierung vielseitig deutbar, so ist der Nachfolger „Body Hammer“ deutlich gradliniger in der Erzählweise und ergänzt den ersten Teil zugleich, indem Tsukamoto die Verwandlung des Menschen zur Waffe als Hauptpunkt des Filmes heraushebt. Deutlicher als in seinem Erstlingswerk wird hierbei auch die Diskrepanz zwischen Macht und Ohnmacht der Protagonisten gezeigt, die sich abermals körperlich offenbart. Zugleich wohnen wir einem archaischen Körperkult bei, der Dreh- und Angelpunkt der Handlung darstellt.

Deutlich wird dies schon in der ersten Szene des Films. In einer Unterführung rennt ein Mann im Anzug vor etwas davon und bleibt plötzlich stehen. Eine Hand erscheint im

Vordergrund und ein Zeigefinger richtet sich auf den Flüchtenden. Die Handform erinnert hierbei an eine Pistole, und eine Stimme aus dem Off imitiert Schüsse. Sekunden später wird der Mann von echten Kugeln durchlöchert. Erschossen von Yatsu, dem Antagonisten des Films (gespielt von Regisseur Tsukamoto selbst). Als sich der Blick auf diesen freilegt sehen wir einen dünnen Mann in einem Sportunterhemd, auf dem wie bei einem Marathonläufer ein Nummernschild prangt. Dieses jedoch hat nur die Ziffer X aufgedruckt. Seine Hand ist immer noch zu einer Pistole verformt und Rauch steigt an ihr auf. Ein erstes Indiz dafür, dass die Macht über den eigenen Körper auch destruktive Energien freisetzen kann und wird. Keine von Menschenhand geformte Waffe hat den Mann getötet, sondern die Menschenhand selbst. Was jedoch diesen Mord ausgelöst hat, bleibt im Unklaren. Einer Erklärung wird der Zuschauer beraubt, stattdessen regiert der Eindruck, man habe es hier mit einem Verbrechen aus Spaß oder Langeweile zu tun, möglicherweise aber auch aus Gründen der Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen. Neben Yatsu steht nämlich ein junger Mann in einer Robe, die an Mönche erinnert und betrachtet das Geschehen verängstigt. Er kann gar nicht wirklich glauben, was er gerade gesehen hat. Wie ein ehrfurchtgebietender Herrscher ergreift Yatsu nun die Hand des Lehrlings und führt sie an seine Brust. Regelmäßige laute Schläge auf der Tonebene deuten an, was das Bild wenig später freilegt: in diesem Körper schlägt kein normales Herz mehr, sondern eine Mischung aus Metall, Rohren und organischem Fleisch. Die stolz geschwellte Brust Yatsus und seine dominante Gestik symbolisieren hier schon früh die Fetischisierung des „perfekten“, wenn auch nicht mehr gänzlich menschlichen Körpers.



*Abbildung 6: Ein nicht mehr ganz menschliches Herz schlägt in Yatsus Brust (Tetsuo II - Body Hammer. Shinya Tsukamoto. JP 1992. TC: 00:02:18)*

Gibt es hier zu Anfang des Filmes noch kein erkennbares Motiv zur Tat selbst, so sind die Beweggründe für den Hauptprotagonisten des Films, Taniguchi Tomoo, ab der zehnten Minute des Filmes klar. Als sein Kind von zwei mysteriösen Männern entführt wird, die ihm mit einer Pistole einen merkwürdigen metallenen Gegenstand einflößen und er nur dank seiner Frau vor einem Absturz von einem Hochhausdach bewahrt werden kann, ist seine Scham so groß, dass er sich zu einem regelrechten Sportjunkie entwickelt. Die im Verlauf des Films wortwörtlich werdende Stählung des Körpers resultiert hierbei besonders aus der Ohnmacht, die Grenzen des eigenen Körpers nicht zu kennen und nicht überspringen zu können. Noch bevor er von seiner Frau gerettet werden muss, befindet sich der Körper Taniguchis bei der Verfolgungsjagd mit den beiden mysteriösen Männern an seiner absoluten Belastungsgrenze, als er ihnen mehrere Stockwerke hinauf nachjagt und kommt nach seiner Frau auf dem Dach des Hauses an. Zu spät eigentlich, um seinen Sohn noch retten zu können, der jedoch von den beiden Männern am Leben gelassen wird. Dieses Gefühl des Ausgeliefertseins, so suggerieren Bilder und Schnittreihenfolge, ist es, was Taniguchi fortan dazu bringt, seinen Körper in Form zu bringen. Der metallene Gegenstand, der ihm von den beiden Män-

nen in den Bauch geschossen wurde bedeutet in diesem Falle also besonders die Erweckung eines Ehrgeizes durch die Erfahrung der eigenen Ohnmacht und der Angst um das Schicksal der eigenen Angehörigen, wenn der eigene Körper über seine Belastungsgrenzen hinaus getrieben wird. Schon nach einer kurzen Montage, in deren Verlauf ihn die Erinnerung an die beiden Entführer einerseits und das „Idealbild“ des starken, muskulösen Mannes andererseits antreiben und dazu bringen, über seine Grenzen zu gehen, wird Taniguchi vom untrainierten Durchschnittsmenschen zu einem kräftigen Mann und gibt damit seinem Körper einen Ausdruck. Dagmar Hoffmann schreibt: *„Körper der Moderne sind Kommunikations- und Projektionsflächen. Der englische Terminus body images charakterisiert und attributiert die gegenwärtige Perspektive recht gut. Körper haben eine Gestalt und sie werden gestaltet und modifiziert mit dem Ziel, ihnen einen Ausdruck zu geben sowie ein Image zu verleihen.“*<sup>36</sup> Dieser Prozess der Modifikation verläuft jedoch so schnell, dass Taniguchi seinen Körper abermals nicht im Griff zu haben scheint und somit für die große Katastrophe innerhalb der Filmhandlung sorgt. Als die beiden Männer der vorherigen Verfolgungsjagd abermals auftauchen und Taniguchis Kind erneut entführen, schafft es dieser zwar, mit ihnen Schritt zu halten. Allerdings wird er auf dem Dach eines Hauses so sehr von seiner Wut übermannt, dass er nicht einmal mitbekommt, wie sein Sohn von einem der Entführer in Stücke gerissen wird. Jegliche Kontrolle scheint seinem Körper abhanden gekommen zu sein. In einer an den ersten Teil erinnernden Stop Motion-Sequenz wird Taniguchi hiernach immer weiter von Stahl ummantelt, das menschliche Privileg der bewussten Entscheidung rückt in den Hintergrund und die affektorientierte, mechanisierte Seite der Triebausübung gewinnt Überhand. Selbst bei einem ruhigen Zeitgenossen wie Taniguchi manifestiert sich blinde Wut und Raserei in seinen Taten und seinem Körper, wenn er nur weit genug getrieben wird.

Diese psychologische These machen sich Yatsus Männer zu Nutze und entführen Taniguchi, um ihn einer visuellen Folter zu unterziehen. In einer Art Virtual-Reality-Brille zeigt ihm der federführende Wissenschaftler des „Programms“ manipulierte Bilder von ländlicher Idylle und seinem Kind, bevor er subversiv die Bilder verformt und gegen die der Entführer seines Sohnes austauscht. In Folge dieses bewussten Aufbaus von Rage wächst Taniguchi in an Cronenbergs „Videodrome“ erinnernden Bilder ein Gewehr aus seinem Brustkorb und seine Hände verwandeln sich ebenfalls in mechanische Waffen, die nach erneutem Abspielen der Bilder des Entführers unkontrolliert

---

<sup>36</sup> Hoffmann, 2008, S. 15



Kugeln verschießen, bis wieder idyllische Bilder gezeigt werden. Ein weiteres Symbol für die Unfähigkeit des menschlichen Körpers, sich im Falle extremer Gefühle kontrollieren zu lassen. Stattdessen regiert die sprichwörtliche „blinde Wut“, die Taniguchi scheinbar willkürlich deformiert und verformt, bis sie wieder abklingt und sich die Waffen als Symptome dieses Umstandes zurückbilden. Die Ohnmacht wird wenig später umso deutlicher, als Taniguchi wie von Sinnen mit einem aus seiner Brust gewachsenen mehrläufigen Gewehr auf einen der Entführer seines Sohnes einschießt, der ihn eigentlich hätte umbringen sollen. Durch eine regelrechte Gewaltexplosion verliert der Protagonist für einige Sekunden vollends die Kontrolle über sich. Jedoch gelingt es ihm zugleich, vorläufig aus der Gewalt seiner Häscher zu entkommen.



Abbildung 7: Aus Taniguchis Brust wächst ein Gewehrlauf (Tetsuo II - Body Hammer. Shinya Tsukamoto. JP 1992. TC: 00:26:56)

Diese beweisen jedoch wenig später, dass die Kontrolle über die eigenen Emotionen und das Kanalisieren von Wut möglich und notwendig ist. Im Gegensatz zu Taniguchi verfügen sie wie ihr Anführer Yatsu über die Fähigkeit, in vollem Bewusstsein ihren Körper als Waffe zu verwenden. Eine Lektion, die Taniguchi auch schnell genug lernt,



als er immerhin kontrolliert auf den Mörder seines Sohnes einschießt, der sich zuvor noch mit seiner Tat brüstet. Der Gesichtsausdruck Taniguchis nach dieser Tat bestätigt jedoch den Eindruck, dass er sich der Konsequenzen seiner Gewaltausbrüche währenddessen nicht bewusst ist.

Der dem Tode nahe Mörder seines Sohnes offenbart ihm dann noch, dass Yatsu aus normalen Menschen „Götter“ machen könne. In Rückblenden erleben wir nun den Weg des im Sterben liegenden hin zu einem Hybrid aus organischem Fleisch und aus dem Körper herauswachsenden Waffen, der vor allem über ein zwanghaft anmutendes Training des eigenen Körpers mit Leichtathletik funktioniert. Eine Parallele zum „Metallfetischisten“ des ersten Teils, dessen Obsession für Hochleistungssportler ja schon in den ersten Minuten von „The Iron Man“ offenbart wird. Gleichzeitig funktioniert dies nur, um die Willenskraft der einzelnen Subjekte zu testen. Um sie jedoch zu verwandlungs- und entscheidungsfähigen menschlichen Waffen zu machen, bedarf es einer Dosis eines im Film nicht näher spezifizierten Wirkstoffs. Dass es sich hierbei um eine Art Aggressionsblocker handelt, der die Wut der „Testsubjekte“ in geregelte Bahnen lenken kann ist zumindest eine filmimmanent plausible Erklärung.

Die Diskrepanz zwischen den „geregelten“ Testsubjekten sowie ihrem Anführer Yatsu und Taniguchi wird besonders am Ende der Autoverfolgungsjagd deutlich. Der Verfolger stellt nämlich das absolute Gegenteil seines Erzfeindes Yatsu dar, der keinerlei emotionale Regung zeigt und seinen Körper in eine Waffe verwandeln kann, mit der er Taniguchi dann auch erfolgreich vom Autodach herunter schießt. Als dieser auf der Straße landet, generiert dieser abermalige Beweis seiner Unfähigkeit, von ihm geliebte Menschen zu beschützen einen Wutausbruch, der sich in einem Kugelhagel entlädt, in dessen Folge seine Frau nur durch Glück nicht getroffen wird. Hier manifestiert sich in aller Deutlichkeit einer der Hauptpunkte in Tsukamotos Filmtrilogie: die Unfähigkeit des großstädtischen Durchschnittsmenschen, seine eigenen, oftmals unterdrückten Emotionen zu verstehen und unter Kontrolle zu haben. In der Welt der „Tetsuo“-Filme und damit auch im Japan ihrer Entstehungszeit scheint aus Sicht des Regisseurs nahezu jeder Mensch wie Taniguchi eine tickende Zeitbombe zu sein. Wehe, wenn sie explodiert. Und sie explodiert wohl nicht zum ersten Mal, wenn man dem von Tsukamoto gespielten Erzrivalen Yatsu glauben kann: *„When he was a kid, he was strange. Even when he was bullied, he never fought back. He always bowed and scraped. But one day, someone snatched some gladioli bulbs he treasured. Straight away he beat all the other kids up. Most of them died. And his beloved gladioli bulbs were crushed too.“*<sup>37</sup> In

---

<sup>37</sup> Tetsuo II - Body Hammer. Shinya Tsukamoto. JP 1992. TC: 00:49:10 – 00:50:04

diesen sieben kurzen Sätzen wird nun auch verbal das Psychogramm eines Außenseiters gezeichnet, der unfähig ist, seine Emotionen in Extremsituationen unter Kontrolle zu haben. Dass sich diese Unfähigkeit nun in der Fähigkeit zur Mutation manifestiert, macht Taniguchi nur noch gefährlicher. Diese Impulsivität richtet sich jedoch nicht nur gegen die Umwelt, sondern auch gegen den Protagonisten selbst. Ein Thema, auf das der Regisseur in seinem aktuellsten Film „Kotoko“ noch genauer eingeht. In „Tetsuo II – Body Hammer“ belässt er es jedoch bei einer Einstellung, in der sich Taniguchi selber im Wasser betrachtet und hiernach seinen Körper mit wutverzerrtem Gesicht weiter zur menschlichen Waffe ausbaut, bevor er auszieht, um seine Frau zu retten (oder womöglich doch eher, um einfach nur Rache zu nehmen). Doch auch dies gelingt dem unkontrollierten und emotional verwirrten Hauptprotagonisten nicht. Vielmehr verwandelt er sich nach der scheinbaren Erschießung seiner Frau durch Yatsu endgültig in ein übermenschlich großes Monster aus Metall und Fleisch, das von Yatsu mit einem „Happy birthday“<sup>38</sup> zu seiner neuen Identität „beglückwünscht“ wird.

Sein neues, irreversibles Ich ist nur noch geleitet von Wut und Rachegelüsten, das sich nun einen Kampf mit seiner Nemesis liefert und damit dem Salaryman aus dem ersten Teil enorm nahe. Immer stärker wird hierbei auch die Kontrolle über die eigenen Fähigkeiten. Als wäre der Höhepunkt der Wut des „Durchschnittsmenschen“ erreicht, ist dieser plötzlich in seiner neuen, primitiver anmutenden Form in der Lage, seine eigenen Fähigkeiten bewusst einzusetzen. Ist der Mensch erst einmal zum Tier geworden, scheint ein zugleich instinktives, aber auch berechnendes Handeln möglich, welches es ihm sogar erlaubt, den mittlerweile ebenfalls stark verwandelten Yatsu zu überwältigen und in einer Schrottpresse zu entsorgen. Jedoch schafft es dieser dennoch, mit Hilfe eines hervor schießenden Kabels von seinem Kopf zu Taniguchis Gehirn diesem einen Einblick in seine Gedankenwelt und Vergangenheit zu gewähren, die zunächst besonders von sadomasochistischen Bildern geprägt ist, die ein wenig an die Szenen aus dem ersten Teil erinnern, in denen der Salaryman einen Angsttraum vor der Libido seiner Freundin hat. Hiernach jedoch zeigen sich Szenen aus der Kindheit Taniguchis, in denen man sieht, dass er wie auch sein Bruder, der sich alsbald als Yatsu herausstellt, schon seit dieser Zeit die vom Vater in kontrollierte Bahnen gebrachte Fähigkeit zum Schießen durch Willenskraft besaß und diese auch einsetzte. Nachdem er jedoch beobachtet, wie sein Vater seine Mutter während eines fetischisierten Sexualaktes erschießt, tötet er ihn und verliert dadurch sein Gedächtnis und somit auch die Möglich-

---

38 Tetsuo II - Body Hammer. Shinya Tsukamoto. JP 1992. TC: 00:57:00 – 00:57:07

keit zur Nutzung seiner Fähigkeiten bis auf weiteres. Das Verdrängen traumatischer Erlebnisse bei gleichzeitiger Fokussierung auf emotional weniger aufreibende Aspekte des Lebens funktionierte bei Taniguchi also auch als Verdrängung seiner eigenen körperlichen Fähigkeiten und vor allem seiner Faszination und Begeisterung an der Zerstörung. Diese wird jedoch durch die Erzeugung von Wut durch seinen Bruder Yatsu wieder hervorgeholt und das Stimmungsbild des Protagonisten spiegelt sich nun erneut auch in der mutierten Körperlichkeit wider. Mit seiner neu zurückgewonnenen Macht scheint Taniguchi nun einzig die Unterjochung der Welt und Machtausübung im Sinn zu haben. Hier greift mit leicht veränderten Vorzeichen, was der österreichische Film- und Medienwissenschaftler über James Camerons Actionklassiker „Terminator 2“ schreibt: *„Am Fluchtpunkt des Genres, der Mündung aller negativen Utopien im Kino-Zusammenleben von Mensch und Maschine, endet der schmerzhaft Emanzipationsprozess der Parallelschöpfung im apokalyptischen Inferno.“*<sup>39</sup> Gleichzeitig wirkt die Rache an der Welt für die ertragenen Qualen und Schmerzen auch für seine Frau so reizvoll, dass sie letzten Endes durch ihre Verweigerung der Injektion einer zur Rückverwandlung ihres Mannes vorgesehenen Spritze dafür sorgt, dass sie die Revanche an der Seite ihres Gatten erleben möchte. Seine Körperlichkeit und Fähigkeiten setzt sie somit auch zu ihren Zwecken ein und leitet damit elegant ein Thema in Tsukamotos Werk ein das ich im Zuge von „A Snake Of June“ analysieren möchte: die Eigen- und Fremdermächtigung über Körper und Sexualität.

#### **2.1.4.3 Tetsuo The Bullet Man**

Mit seinem ersten mit US-amerikanischem Geld finanzierten Film und zugleich dem bisherigen Abschluss seiner „Tetsuo“-Reihe schaffte es Tsukamoto leider weder auf der Handlungs-, noch auf der audiovisuellen Ebene neue Akzente zu setzen oder gar inhaltliches Neuland zu betreten. Abermals ist die Geschichte in ihrer Essenz ein Racheplot und auch die Art der Deformation der Protagonisten hat sich kaum geändert. Erstmals in seiner Karriere und ausgerechnet mit seinem ersten internationalen Film hat sich Tsukamoto wiederholt. Aufgrund dieses Umstandes werde ich nur auf etwaige Unterschiede und kleinere neue Aspekte eingehen, die „The Bullet Man“ den beiden Vorgängern hinzufügt.

Im Gegensatz zu „Tetsuo II – Body Hammer“ ist es dieses Mal nicht die körperliche Fitness des Hauptprotagonisten, die den Tod seines Sohnes nicht verhindern kann, son-

---

<sup>39</sup> Trimmel, 2010, S. 37

dern schlichtweg ein Mord durch Überfahren, den wohl kein durchschnittlich gebauter Mensch hätte unterbinden können. Auch hier macht sich jedoch schon kurz nach der Tat das Gefühl der Ohnmacht und Wut bemerkbar, die im Film gelegentlich durch eine schwarze, ölige Masse symbolisiert wird, die an einigen Orten des Geschehens austritt. Wie eine Marionette und in direkter Anlehnung an den ersten Teil der Reihe „The Iron Man“ schleudert sich sein Körper wie von einer höheren Macht gelenkt umher und tritt damit symbolisch in den Zustand eines Mensch-Maschinen-Hybriden ein. Ein Unterschied zu den beiden vorangegangenen Filmen ist der Umstand, dass sich die Verwandlung dieses Mal zunächst vor allem im Kontext der Trauer und des damit einhergehenden Stresses vollzieht und weniger aus einer unbeherrschbaren Wut heraus.

Dies ändert sich jedoch bei der Wiederauferstehung Anthonys nach der Provokation durch den Mörder seines Kindes, den abermals von Regisseur Tsukamoto selbst verkörperten Antagonisten, der auch wieder als Yatsu in den Credits aufgeführt wird. Dieser unterstellt ihm mangelndes Durchhaltevermögen. Eine psychologische Methodik, die auch in den beiden vorherigen Filmen angewendet wurde, um die „Testobjekte“ bis ans Äußerste zu treiben und die Anthony wenig später mit unmenschlicher Kraft beantwortet, als er das Auto seines Widersachers mit bloßen Händen anhebt. Der Prozess der Verwandlung zur menschlichen Waffe und die Wut, die nun herausbricht ist so schnell abgehandelt wie in keinem der Vorgänger. Fast wirkt es, als sei Anthony vorbereitet gewesen auf seine Metamorphose.



*Abbildung 8: Anthony am Anfang seiner Verwandlung (Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:22:50)*

Ein Eindruck, dem später Erklärungen folgen. Als Abschluss der Reihe lüftet der Film viele Geheimnisse der beiden Vorgänger und erschafft ein Handlungskonstrukt, das auf geheimen militärischen Experimenten basiert, an denen Anthonys Mutter Mitsue und sein Vater Ride beteiligt waren. Hierauf lohnt es sich dann auch als nahezu einzigen Punkt gesondert einzugehen.

Wie sich heraus stellt ist Anthony nur das Produkt eines Genexperiments an seiner Mutter. Ride und seine Mitsue arbeiteten gemeinsam an genetischen Experimenten, deren ungewolltes Resultat die Erschaffung einer menschlichen Waffe war. Mittels der gewonnen Erkenntnisse ihrer Forschungen war es Ride möglich Mitsue nach deren Krebstod zur Wiedergeburt zu verhelfen. Aus Angst vor den öffentlichen Reaktionen und der Kritik seitens der Bevölkerung beschloss das finanzierende Unternehmen allerdings, die Forschung zu stoppen. Um seine Frau jedoch nach ihrem Krebstod wieder ins Leben zurück zu holen, erweckte sie Ride mittels seiner Androiden-Forschung wieder und zeugte dann ein Kind mit ihr, das auf den Namen Anthony hört. Dieser ist also schon seit seiner Geburt eine Mischung aus Mensch und Maschine und er weiß deutlich genauer als die Hauptprotagonisten der beiden vorherigen Teile, wie er seinen Körper als Waffe verwenden kann. Es ist nach wie vor die Wut, die seinen ganzen Körper in eine Waffe verwandelt, gleichsam geht er deutlich zielgerichteter und einer Kampfmaschine gleich gegen seine Angreifer vor. Dies kann man als Kommentar seitens Tsukamoto auf die Entwicklung des Menschen im Verlauf der fast zwei Jahrzeh-

te verstehen, die zwischen der Entstehung von „Tetsuo II – Body Hammer“ und „Tetsuo – The Bullet Man“ liegen. Statt als Menschen, deren Körper sich nach einer Extremsituation erst einmal in einen Hybriden aus Fleisch und Metall verwandeln, wird Anthony schon als ein solcher in die Welt hinein geboren. Unterschiede zwischen organischen und anorganischen Bestandteilen in der körperlichen Zusammensetzung des Hauptprotagonisten werden von Anfang an negiert, auch wenn dieser zunächst abermals als Anzug tragender „Durchschnittsbürger“ daher kommt. Zugleich wird auch die Möglichkeit zur Durchführbarkeit des freien Willens durch diese Fusion außer Kraft gesetzt. *„Ich kann mich nicht mal selbst töten.“* sackt Anthony nach einem selbst zugefügten Kopfschuss in sich zusammen.<sup>40</sup> Wie in den vorherigen Teilen wird die Ohnmacht durch die Unkontrollierbarkeit einer Verwandlung zum nicht mehr eigenmächtig denkfähigen Wesen symbolisiert, das schlussendlich nur noch auf Rache und Vergeltung aus ist und zum instinktgesteuerten Lebewesen wird, dessen einzig verwertbare Emotion Rache ist. Einzig die daraus resultierenden, letztlich bedeutungslosen Erkenntnisse seitens des Protagonisten treten dieses mal deutlicher hervor. Irreversibel ist die Verwandlung dennoch.

*„Ich hatte immer befürchtet, dass das passieren würde, Anthony. Dass dich dein Zorn in Eisen verwandeln würde.“*<sup>41</sup> sagt Ride seinem Sohn, als er ihm dessen Vergangenheit offenbart und gibt ihm auf den Weg: *„Anthony, dein Körper ist eine Waffe, die umso zerstörerischer wird, je wütender du wirst. Lass diese Wut niemals außer Kontrolle geraten. Schwöre, dass du das tust.“*<sup>42</sup> Vergebene Liebesmüh, wie sich am Ende heraus stellt. Dem Wunsch seines Erzrivalen folgend (*„Zerstöre die Welt mit deiner Liebe.“*<sup>43</sup>) verwandelt sich Anthony nämlich in eine gigantische Bombe, die eine komplette Großstadt auslöscht. Ein direktes Zitat auf den Beginn von Katuhiro Otomos Manga-Klassiker „Akira“, an dessen Beginn ebenfalls die Auslöschung Tokios durch einen zur menschlichen Bombe herangezüchteten Jungen steht. Enttarnt wird dieses Bild jedoch am Ende von „Tetsuo – The Bullet Man“ als Sinnbild für einen Prozess, den Anthony durchlaufen hat und in dessen Verlauf sich all seine Wut entlädt, indem er seinen Kontrahenten schlussendlich verschluckt und fortan in sich trägt, aber unter Kontrolle hat. Fünf Jahre nach den Ereignissen sehen wir einen wieder vollkommen menschlich anmutenden Anthony, der auf Provokation und Gewaltandrohung nur noch mit Gleichgültigkeit reagiert und stur seinen Weg durch das Leben weitergeht. Ein ge-

40 Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:38:18 – 00:38:21

41 Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:41:58 – 00:42:11

42 Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:44:36 – 00:44:56

43 Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:57:12 – 00:57:16



*Abbildung 9: Anthony am Ende seiner Verwandlung (Tetsuo - The Bullet Man. R: Shinya Tsukamoto. JP/USA 2009. TC: 00:57:12)*

radezu versöhnliches Ende für eine Filmreihe, die sich so stark auf die Macht der Wut und der Zerstörung in Kombination mit einer sinnbildlichen Entmenschlichung des Körpers fokussiert hat.

## **2.2 VON STALKERN UND SEXUELLER SELBSTBESTIMMUNG - "A Snake Of June"**

### **2.2.1 Inhalt des Films**

Als Telefonseelsorgerin arbeitend lebt Rinku, eine höfliche, etwas reserviert daher kommende Frau um die 30 Jahre mit ihrem älteren Mann Shigehiko zusammen in einer Wohnung. Die Stimmung ist abgekühlt, die beiden schlafen nicht mehr gemeinsam, hinzu kommt ein merkwürdiger Sauberkeitsswahn von Shigehiko. Der gesamte Film spielt während der Regenzeit in Tokio. Eines Tages bekommt Rinku zunächst Anrufe auf ihrer Arbeit und dann auch immer expliziter werdende Bilder zugeschickt, die sie bei der Masturbation und beim Tragen eines kurzen Mini-rocks zeigen. Der Stalker, der ihr diese Bilder schickt hört auf den Namen Iguchi und hat, wie sich später herausstellen wird, eine unheilbare Erkrankung.

Um die Negative der von ihr geschossenen Bilder zurückzuerlangen, muss Rinku den Instruktionen Iguchis folgen, der ihr verspricht, dass sie hierdurch ihre innersten Gelüste ausleben kann. Beispielsweise soll sie in der Anonymität der Großstadt ihren Minirock anziehen und einen ferngesteuerten Vibrator kaufen und diesen einführen und damit durch die Straße laufen. Sträubt sich Rinku zunächst, so verschafft ihr dieses Erlebnis schlussendlich einen Orgasmus auf einer Bahnhofstoilette, auf der sie dann auch die Negative der an sie gesandten Bilder findet.

Iguchi jedoch beendet seine Stalker-Tätigkeiten nicht, sondern behauptet, nach wie vor ein Foto von Rinku zu haben. Sie soll zu einem Doktor gehen und sich untersuchen lassen, dann erhält sie dieses zurück. Dieser diagnostiziert bei der Frau Brustkrebs, was der selber an Krebs erkrankte Iguchi anhand eines Bildes erkannt haben will. Der Arzt stellt Rinku eine Brustamputation als Heilmethode in Aussicht, welcher sich Rinku jedoch nach einem nicht sehr verständnisvollen Gespräch mit ihrem Ehemann verweigert und stattdessen ihre sexuelle Gelüste auslebt.

Iguchi hat derweil auf Wunsch von Rinku Shigehiko kontaktiert und bringt diesen dazu, seiner Frau hinterher zu spionieren, um ihm zu zeigen, was diese in ihrer Freizeit anstellt. Wie sich heraus stellt, hat Rinku Freude am Exhibitionismus und an ihrem Körper gefunden und lässt sich vom Stalker Iguchi nun nackt und mit eingeführtem Vibrator fotografieren. Auch ihr Ehemann beobachtet sie dabei heimlich, während er sich selbst befriedigt. Zugleich steigt die Eifersucht in ihm. Einige Zeit später kommt es zu einem Aufeinandertreffen des Stalkers und Shigehiko, bei dem letzterer die geschossenen Fotos seiner nackten Frau zurück fordert. Iguchi jedoch schleudert dem Ehemann Vorwürfe an den Kopf, dass dieser sich nicht um seine Frau kümmere und sie auch sexuell nicht zu befriedigen verstehe und droht ihm, seinen Platz in ihrem Leben einzunehmen.

Nach diesem Streit rennt der unterwürfig daherkommende Shigehiko nach Hause, bewaffnet und entschlossen, Iguchi zu erschießen, falls dieser bei seiner Frau sein sollte. Doch stattdessen ist nur diese allein in der Wohnung und es kommt zum Liebesakt zwischen den beiden, mit dem der Film endet.

## 2.2.2 Entstehungsgeschichte

„A Snake In June“ ist das Ergebnis von Tsukamotos Bestrebungen, einen erotischen Film zu drehen. Diese Idee spukte noch vor der zu „Tetsuo – The Iron Man“ im Kopf des Regisseurs, wurde jedoch Jahr für Jahr nach dem Ende der Regenzeit, in der der



Film spielt, wieder vergessen und einzelne Elemente seiner Überlegungen wurden in anderen Werken eingesetzt. Mit dem Wiedererstarken erotischer und pornografisch angehauchter Filme in Europa (z.B. „Romance“ oder „Baise Moi“) sah Tsukamoto seine Chance gekommen und mit „Canal+“ trat ein französischer Geldgeber auf den Plan, der sich von einem erotischen japanischen Films auch international Profit erhoffte und den Regisseur letztlich ermutigte, das lange Jahre im Hinterkopf spukende Projekt in Angriff zu nehmen.<sup>44</sup>

Allerdings sollte die Zusammenarbeit mit Canal+ nur von kurzer Dauer sein. *„I figured I'd better try and make it while I had the chance, so I wrote a synopsis and presented it to Canal+, but they turned it down. (...) But because I'd started working on it, the ideas just kept coming and I decided to continue developing it as my own project.“<sup>45</sup> Die Inspiration für die Geschichte bekam der Regisseur aus seinen Beobachtungen während der Regenzeit: „I always felt that if I were to make an erotic film, I would use the image of skin covered with water drops. When it gets humid and hot in Japan a lot of girls start wearing miniskirts, which provokes some men to start stalking them. There is this kind of erotic atmosphere in the air around that time of year.“<sup>46</sup>*

Im Bezug auf seine Geschichte hinterfragte der Regisseur sein Frauenbild und schrieb im Zuge dessen eine deutlich stärkere weibliche Hauptfigur als dies noch in seinen ursprünglichen Entwürfen der Fall war. Auf die Frage, ob sich seine Haltung gegenüber Frauen im Laufe der Jahre positiv verändert hat, antwortet Tsukamoto: *„Yes, I think so. The first half of this film is quite tough on the female character, but I didn't intend to make her miserable. I wanted the heroine to be happy in the end.“<sup>47</sup>*

Das Casting verlief trotz zahlreicher Nacktszenen sowohl auf männlicher, als auch auf weiblicher Seite überraschend problemlos und so gingen auch die Dreharbeiten für Tsukamotos Verhältnisse schnell vonstatten. Vollendet wurde der Film im Sommer 2002 und feierte schon im September seine Premiere bei den Filmfestspielen in Venedig, wo „A Snake Of June“ den Spezialpreis der Jury erhielt. Für Tsukamoto war dieser Umstand laut eigenen Aussagen überraschend, hatte er doch mit einer deutlich gemischteren Resonanz auf seinen Film gerechnet. Besonders freute den Regisseur, dass der Preis insbesondere bei der in der Jury sitzenden feministischen Filmemacherin Catherine Breillat auf große Gegenliebe stieß. *„I was very happy with the fact that a woman supported the film, especially a female director who makes films about wo-*

---

44 Sato, 8.9.2013

45 Mes, 2005, S. 168

46 Mes, 2005, S. 168

47 Sato, 8.9.2013

*men's sexuality*.<sup>48</sup> Die endgültige Akzeptanz des Japaners auf internationalen Festivals war erfolgt und setzte sich in den letzten Jahren fort.

### 2.2.3 Visueller und narrativer Stil

„A Snake Of June“ ist neben „Bullet Ballet“ und „Tetsuo – The Iron Man“ der einzige Schwarz/Weiß-Film des Regisseurs, wobei diese Begrifflichkeit nicht ganz den Kern des visuellen Stils trifft. Genauer herrscht ein Hybrid aus klassischem Schwarz-Weiß und der exzessiven Nutzung eines Blaufilters vor, die dem Film einen nahezu monochromen Look gibt. Die Entscheidung für einen solchen Look lag in Tsukamotos Inspirationen begründet: *„The monochrome found its origin in his wish to echo the style of the nude photography that inspired the film's source idea, but Tsukamoto furthermore decided to give he images a blue tint, referring firstly to the colour of the hydrangea and secondly to the humidity and incessant downpour of the rainy season.“*<sup>49</sup> Zudem wurde der Film wie schon „Tetsuo – The Iron Man“ im 1:1,33-Bildverhältnis gedreht. In diesem Falle jedoch weniger aus technischen Gründen, sondern vielmehr, um eine gewisse Intimität zu schaffen, innerhalb derer wir stets vor allem einzelne, einsame Charaktere wahrnehmen.<sup>50</sup>

Auf narrativer Ebene ist der Film in drei Akte aufgeteilt und damit so klar und offensichtlich strukturiert wie wenige Filme des Regisseurs. Dem ersten Akt ist das Zeichen der Weiblichkeit vorangestellt und wir erleben die Geschehnisse vorwiegend aus Rinikus Sicht, während der deutlich kürzere zweite Akt die männliche Sichtweise von Shigehiku und Iguchi behandelt. Im letzten Akt verschmelzen die weibliche und die männliche Handlung und treffen sich endgültig. Hierbei ist die Handlung jedoch stets chronologisch erzählt und bis auf zwei surreale Traum-/Wahnsequenzen offensichtlich in der Realität verankert.

### 2.2.4 Die Faszination des Verruchten – Der Körper als erotischer Anziehungspunkt und fetischisiertes Kunstobjekt in „A Snake Of June“

Mit „A Snake Of June“ wagte sich Tsukamoto 2002 erstmals an einen Film, in dem eine weibliche Figur die Hauptperson darstellt. Dieser Umstand sorgt für eine interessante

---

48 Mes, 2005, S. 174

49 Mes, 2005, S. 171

50 Vgl. Mes, 2005, S. 171-172

Neuigkeit im Werk des Regisseurs. Zum einen wagt er es, den Schritt vom menschlichen Körper als Mysterium hin zur Chance auf ein selbstbestimmtes Leben und eine genussvolle Sexualität zu zeigen. In seiner Inszenierung profitiert der Film zudem von Tsukamotos Erfahrung mit klassischen Thriller-Stoffen, welche er bei seinem zu Unrecht nahezu in Vergessenheit geratenen eleganten Mysteryfilm „Gemini“ drei Jahre zuvor sammeln konnte. Regelrecht gradlinig ist dann auch „A Snake Of June“ erzählt, ohne jedoch den Anteil an Dialogen deutlich herauf zu schrauben.

Gebliieben ist die Funktion des Körpers als Projektionsfläche. Im Falle von „A Snake Of June“ jedoch nicht in Form von Transformationen und Selbstverstümmelung, sondern vielmehr als Zeichen für die Entdeckung der Sexualität durch die Hauptprotagonistin Rinko. Ihr Körper ist in der Dreiecksgeschichte des Filmes zudem auch Dreh- und Angelpunkt der sexuellen Fantasien und des unterschiedlichen Verhältnisses zur Selbstermächtigung der Hauptfigur über diese. Während Rinkos Ehemann sowohl seinen eigenen, als auch den Sexualtrieb seiner Frau unterdrückt und ein eher gespaltenes Verhältnis zu diesem hat, sind es ausgerechnet die intimen Stalker-Bilder Rinkos und die fetischisierten Spielchen mit ihr seitens eines (von Regisseur Tsukamoto gespielten) Voyeurs, die letztlich für ein Erblühen der sexuellen Begierde bei dem Ehepaar führen. Einen wichtigen Anteil hat hierbei insbesondere die Entdeckung und Erforschung des eigenen Körpers seitens Rinko, die vom Stalker forciert wird. Dieser arbeitet tagsüber als Produktfotograf unter anderem für weibliche Selbstbefriedigungsprodukte wie Vibratoren und Dildos, während er in seinem sonstigen Leben besonders Frauen mit unterdrücktem Sexualtrieb zu einer Befreiung verhelfen möchte. Seine Methoden sind hierbei jedoch eher unkonventionell und drängen Rinko auf aggressive Weise in ein Verhalten, welches sie zuvor nicht in Betracht gezogen hatte. Ich sehe in der Veränderung der Einstellung Rinkos zu ihrem Körper und damit ihrer Sexualität den Hauptpunkt des Filmes und möchte daher anhand einiger beispielhafter Szenen die Passagen dieser Veränderung und damit auch die Funktion des menschlichen Körpers innerhalb des Filmes zeigen.

Zu Beginn sehen wir Rinko in einem Büro sitzend ihrer Arbeit nachgehen: der telefonischen Seelsorge und insbesondere der Motivation für Menschen mit psychischen Problemen. Wie wir wenig später feststellen ist sie dieser Aufgabe durchaus gewachsen und kann hierbei auch Erfolge erzielen, als ihr ein Mann offenbart, dass nur sie dafür verantwortlich ist, dass er noch lebt. Das Glück anderer scheint Rinko also am Herzen zu liegen, ihre eigene Zufriedenheit jedoch steht zunächst noch an zweiter Stelle. Dies macht sich auch bei ihr zu Hause bemerkbar, wo die Beziehung mit ihrem Mann sehr

unterkühlt daher kommt und dieser ein größeres Interesse daran hat, das Interieur möglichst keimfrei und so wenig „schmutzig“ wie möglich zu halten. Von Leidenschaft ist wenig zu spüren, auch wenn sich beide bemühen, ein Gespräch aufzubauen. Unter der Dusche steht Rinko dennoch alleine, wäscht sich im Schnelldurchlauf und von jeglichem Interesse an ihrem eigenen Körper befreit hektisch ab. 'Alles schon gesehen, nichts Neues entdeckbar und daher uninteressant.' Geschlafen wird in getrennten Räumen. Eine Beziehung auf Sparflamme, von Körperlichkeit und sexuellem Interesse am Partner keine Spur.

Dies ändert sich jedoch, als Rinko vom Stalker einen Umschlag mit der Aufschrift „Geheimnisse vor ihrem Ehemann“ erhält. In ihm enthalten sind Bilder, auf denen Rinko bei der Selbstbefriedigung zu sehen ist. Ein erstes Anzeichen dafür, dass auch in dieser Frau das Verlangen nach Sexualität und Lustbefriedigung schlummert. Zu diesem Zeitpunkt reagiert die junge Frau dennoch verständlicherweise verängstigt. Die Selbstbefriedigung als Akt der Ermächtigung über den eigenen Körper bei Frauen wurde schon 1976 von der Sexualforscherin Shere Hite in ihrem viel beachteten und insbesondere in konservativen Kreisen zu enormen Protesten führenden<sup>51</sup> „The Hite Report: A Nationwide Study Of Female Sexuality“ sehr positiv erwähnt. Bereits im Vorwort heißt es: *„The ease with which women orgasm during masturbation certainly contradicts the general stereotype about female sexuality – that women are slow to become aroused, and are able to orgasm only irregularly. The truth seems to be that female sexuality is thriving – but unfortunately underground.“*<sup>52</sup> Genau aus diesem „Underground“-Dasein ihrer Sexualität wird nun Rinko ausbrechen.

Wenig später erreichen sie abermals Fotos, auf denen die junge Frau dabei zu sehen ist, wie sie sich stark schminkt und einen kurzen Minirock anzieht. Unvorstellbar, dass dies für ihren Ehemann geschehen sein könnte. Vielmehr drängt sich hier erstmals der Eindruck auf, dass sich diese Frau ihrer Attraktivität durchaus bewusst ist. Die äußerliche Veränderung ihres Auftretens kann als erste Station für die Entdeckung Rinkos gesehen werden: der Macht ihres Körpers. Für den Stalker jedenfalls ist der Fall klar: Rinko möchte nichts sehnlicher, als auszubrechen aus ihrem selbstgeschaffenen Gefängnis. *„Sie haben Recht. Wenn man etwas wirklich tun will, kehrt die Lebensfreude zurück. (...) Warum tun sie nicht auch das, was sie wirklich wollen? Ziehen Sie ihren Mi-*

---

51 Buchta, 8.9.2013

52 Hite, 1981, S. 51



Abbildung 10: Rinko sieht sich auf einem Foto bei der Selbstbefriedigung (A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 00:09:01)

nirock an und gehen Sie...“<sup>53</sup> rät er ihr bei seinem ersten Anruf. „Ziehen Sie ihren Mini-rock an und gehen Sie durch die Straßen. Machen Sie sich genauso zurecht wie neu-lich. Sorgen Sie sich nicht wegen der Nachbarn. (...) Dann gebe ich Ihnen Fotos und Negative zurück.“<sup>54</sup>, legt er dann bei seinem zweiten telefonischen Kontakt mit Rinko die „Spielregeln“ fest, denen diese folgen muss. Interessant ist hierbei, wie sich schon zu diesem Zeitpunkt der Eindruck beim Zuschauer einstellt, dass dieser Mann zwar ein Stalker ist und durchaus seinem eigenen Lustempfinden folgt, andererseits jedoch ebenfalls die sexuelle Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen für sein „Opfer“ propagiert.

Zugleich merkt man bei Rinko, dass die Auslebung der eigenen Fantasien sehr leicht von einer Barriere im Kopf unterbunden werden kann. Obgleich sie sich selber Zuhause sehr gerne im Minirock zurecht macht, löst dieses Verhalten bei ihr unter Zwang heftige Panikreaktionen aus, die nicht nur auf den Stalker zurückzugehen scheinen, sondern vielmehr auf ein zweifelhaftes Verhältnis zu ihrem Körper. Als sie im knappen Minirock durch ein Einkaufszentrum läuft, zieht sie die Blicke der anwesenden Frauen

53 A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 00:11:39 – 00:11:56

54 A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 00:12:02 – 00:12:25

tatsächlich auf sich, was allerdings (die Bilder lassen es offen) auch an ihrem gequälten Gang liegen könnte. Wie ein Fremdkörper wirkt sie, insbesondere auch, als sie sich auf Befehl des Stalkers, der dies für ihren innigsten Wunsch hält, einen Vibrator kauft. Nicht nur für intime Situationen jedoch, wie sich heraus stellt, sondern zunächst einmal, um sich unter der Kontrolle des Stalkers mit dem eingeführten Gerät durch die Straßen zu bewegen. Die Entdeckung der eigenen sexuellen Vorlieben erfolgt also im Falle Rinkos quasi mit „vorgehaltener Waffe“. Zugleich bemerkt sie, dass sich auf der Straße auch aufgrund ihrer Verkleidung niemand um ihre seltsamen Krümmungen oder ihre Person als solche zu kümmern scheint, wenn der Stalker die Fernbedienung des Vibrators betätigt. Als sie dann auch noch die von ihr geschossenen Bild zurückerhält, wird sie fremdgesteuert vom Stalker zu einem gequälten Orgasmus getrieben. Diese Situation kann sinnbildlich für die Aussagen verstanden werden, die viele befragte Frauen bei ihrer Einstellung zur Masturbation gegenüber Shere Hite zu Protokoll gaben. Diese fasst zusammen: *„Most women said they enjoyed masturbation physically (after all, it did lead to orgasm), but usually not psychologically. Psychologically, they felt lonely, guilty, unwanted, selfish, silly and generally bad. Other words that were frequently used included 'uncomfortable, adrift, uneasy, pathetic, ashamed, empty, cheap, dirty, self-centered, silly, disgusted,' and 'self-conscious'“*<sup>55</sup>

In ihrer Erfahrung auf der Damentoilette verbergen sich auch für Rinko einige der oben genannten Begriffe. Dennoch verändert der durch Masturbation herbeigeführte Orgasmus die Frau nachhaltig. Sie beginnt, sich selbst unter der Dusche und alle Gegenstände im Haus mit ihrer Haut abzutasten, zu berühren, zu fühlen. Ähnlich einer Schnecke, die mittels ihrer Fühler ihre Umgebung wahrnimmt, ist Rinko nun in einem Zustand angekommen, in dem sie ihren Tastsinn entdeckt und die Faszination des körperlichen Fühlens.

Einen Schritt zurück in ihre Vergangenheit als wenig körperfühliger Mensch muss Rinko jedoch ertragen, als ihr vom Stalker aufgetragen wird, zum Arzt zu gehen, um ein letztes Bild zu erhalten. Dieser diagnostiziert bei der jungen Frau Brustkrebs. Der Stalker erkannte dies aufgrund der Brust auf dem finalen Bild von Rinko. Sein angelesenes Wissen im Zuge seiner eigenen Krebserkrankung und das Betrachten des Bildes waren im Endeffekt also korrekter als Rinkos Verständnis ihres eigenen Körpers. Die Heilung ihrer Krankheit, welche Rinko ihrem Mann unterbreitet: die Amputation der erkrankten Brust. Hier stößt nun das heteronormative Körperbild von Rinkos Mann an seine Grenzen. Eine Frau ohne Brüste, so schwingt in seiner Reaktion mit, sie ist keine „rich-

---

55 Hite, 1981, S. 53

tige Frau“ mehr. Ob hierbei das Leben von Rinko gerettet werden kann, ist sekundär. Letztendlich ist der Mann ein Resultat eines sehr eng gesteckten Körperbildes, welches gesellschaftlich vorgegeben wird. *„Jeweilige Schablonen und Stereotype an Körperästhetiken scheinen primär kollektiv geprägt zu sein. Sie werden individuell allerdings sehr unterschiedlich angeeignet und abgeglichen.“*<sup>56</sup>

Die eng gesteckten Grenzen dieser Körperästhetik und des Körperempfindens zu durchbrechen stellt nun den subversiven Akt der zweiten Filmhälfte dar, in der sich Rinko tatsächlich entscheidet, ihre Brust nicht zu verlieren. Dass sie dies jedoch nicht für ihren Ehemann, sondern in erster Linie für ihr eigenes Selbstwertgefühl tut, wird schnell ersichtlich. Vielmehr nutzt sie fortan ihren Körper bewusst als Waffe, um dem „male gaze“ mit Selbstbewusstsein entgegen zu treten und für ihre eigene Lustgewinnung zu verwenden. Den lüsternen männlichen Blicken wird sie nun auch in vollem Ausmaß ausgesetzt, denn nach einer durch den Stalker verursachten Betäubungsmittel-bedingten surrealen Wahnvorstellung wird ihrem Mann bewusst, dass der weibliche Körper letztlich stets dem Blick der Männer ausgesetzt sind, die ihren Blick nicht von ihm abwenden können, auch wenn sie die Möglichkeit hierzu hätten. Von dieser Erkenntnis gepeinigt observiert Shigehiku seine Frau nach allen Regeln der Kunst und verfolgt sie, als sie sich in einer Bahnhofstoilette in ihren Minirock zwingt und sich selbstsicher über die verregneten Straßen bewegt. Die Kamera mustert in dieser Situation den später komplett entblößten Körper Rinkos ebenfalls mit einem dezidiert männlichen Blick von Kopf bis Fuß, ohne ihn jedoch in Nahaufnahmen zu ertasten, wie es Tsukamoto zwei Jahre später in „Vital“ tun wird. „A Snake Of June“ behandelt ganz klar die Faszination des weiblichen Körpers in seiner Gesamtheit und seine erotische Anziehungskraft, die besonders deutlich zum Vorschein kommt, wenn sich die Frau dieser auch gewahr ist und selbstbewusst damit umzugehen versteht und ihre Sexualität nicht mehr unterdrückt, sondern vielmehr öffentlich präsentiert und sich mit einem ferngesteuerten Vibrator in einer Nebenstraße und wenig später vor den Augen und der Kamera des Stalkers selbst befriedigt. Der Mut zur Onanie dient als Ausweg aus der sexuellen Flaute ihres Ehelebens. Wirken kann dies jedoch im Bezug auf ihr Eheleben nur, da Rinkos Mann sie die ganze Zeit über beobachtet und verfolgt und beim Anblick seiner nackten, vom Regen durchnässten und sich selbst befriedigenden Frau ebenfalls zu masturbieren beginnt. Die Ratio hat dem Trieb, dem Instinkt und der zu lange unterdrückten Lust am eigenen Körper Platz gemacht.

---

<sup>56</sup> Hoffmann, 2010, S. 23

Für den Mann wiederum ist diese Situation so ungewohnt wie bedrohlich, schließlich hat er nun mit dem Privileg auf Rinkos Nacktheit in seinen Augen auch jegliche Hoheit über die Sexualität seiner Frau verloren, obgleich diese keinerlei direkt sexuelle Aktivität mit dem Stalker ausgeübt hat.



Abbildung 11: Der Stalker fotografiert Rinko im Regen (A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 00:58:36)

Im Kampf mit dem Stalker wird ihm hierbei klar, dass Rinko eigenmächtig entschieden hat, keine Brust-OP vorzunehmen, was ihrem Todesurteil gleichkommt. Der Stalker macht hierbei Shigehiku für diese fatale Entscheidung verantwortlich und führt sie auf das mangelnde Sexualleben innerhalb ihrer Beziehung zurück, das Rinko durch die von ihr gemachten Fotos und das Gewährwerden über ihren Körper zu retten versucht. *„Dass unter Nonnen Brustkrebs häufig ist, soll an ihrem asketischen Leben liegen. Eins möchte ich gerne von dir wissen: ist Rinko Tatsumi eine Nonne? Warum hast du ihre Krankheit nicht entdeckt?“*<sup>57</sup>

Die Verantwortung für den weiblichen Körper und die Gesundheit liegt in den Augen des Stalkers auch immer in der Verantwortung des Partners und seinem sexuellen Interesse an der Lebensgefährtin. Wer diese Verantwortung nicht wahr nimmt, hat es

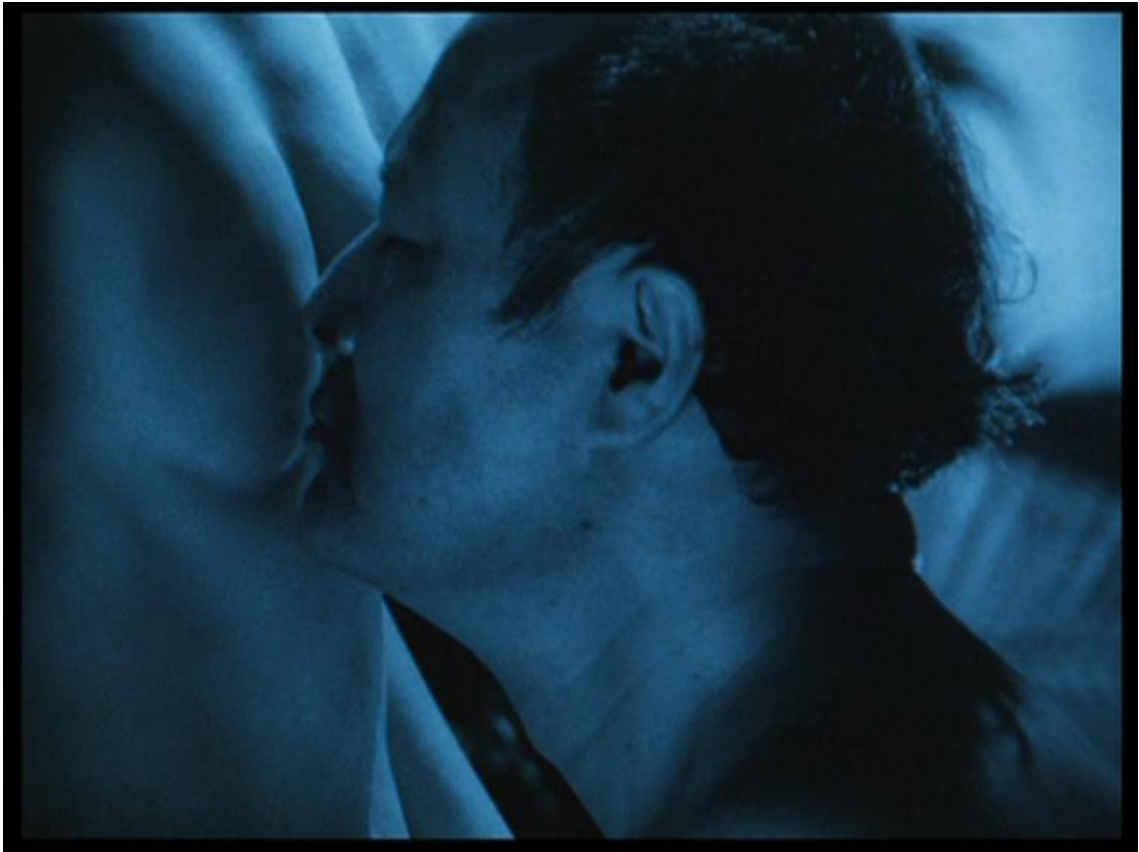
57 A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto. JP 2002. TC: 01:04:41 – 01:05:01



aus Sicht des Stalkers nur verdient, körperlich bestraft zu werden, nicht aber, mit seiner Partnerin dennoch zusammen zu leben. Nach dieser „Lektion“ für den Ehemann verschwindet der Stalker von der Bildfläche und bleibt als Stimme im Kopf Rinkos erhalten. Es ist, als sei er von Anfang an nur eine Fantasiegestalt gewesen, um das Ehepaar wieder näher zusammen zu führen. Ein Phantom, das erscheint, mit drastischen Mitteln zu helfen versucht und sich dann wieder verflüchtigt und im besten Falle einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen hat. Das Wissen um die Krankheit seiner Frau ist jedenfalls Shigehiko nur zu Beginn ihres den Film beschließenden Sexualaktes in einem Anblick der amputierten Brust von Rinko anmerkbar, wobei unklar bleibt, inwiefern es sich hierbei um das tatsächliche Aussehen handelt oder um eine Wahnvorstellung, denn in der nächsten Einstellung schon sehen wir Rinkos intakte Brüste und die beiden Leiber nahezu ineinander verschmelzen. *„Körper werden als erotisch-sinnlich erfasst und beurteilt, auch über ihren Geruch, über das Gefühl der Begegnung, beim Anfassen und bei intimer Berührung oder Penetration sowie über ihre Geschmacklichkeit (etwa beim Küssen oder Lecken)“*<sup>58</sup>. Der Weg hin zu einer erfüllten Sexualität, er führt vor allem über das Kennenlernen des eigenen Körpers und der eigenen Bedürfnisse und findet seine Kulmination im gemeinschaftlichen Sexualakt. Dass diese Erfüllung überhaupt möglich ist, das ist innerhalb des Filmkosmos Tsukamotos ein Novum und macht „A Snake Of June“ insgesamt neben „Vital“ zum positivsten Film des Regisseurs.

---

58 Hoffmann, 2010, S. 15



*Abbildung 12: Shigehiku küsst die amputierte Brust seiner Frau (A Snake Of June. R: Shinya Tsukamoto.  
JP 2002. TC: 01:11:47)*

## 2.3 DEN TOD MIT LEBEN FÜLLEN - "Vital"

### 2.3.1 Inhalt des Films

Der Medizinstudent Takagi hatte einen schweren Autounfall, bei dem seine Freundin Ryoko starb. Zudem plagt ihn seitdem eine Amnesie. Mit dieser im Schlepptau lebt er wieder bei seinen Eltern. Eines Tages entdeckt er ein Anatomiebuch, welches ihn an die Begeisterung für sein Studienfach erinnert und zudem nach und nach Erinnerungen auch an seine Freundin weckt. Mit diesen Eindrücken im Hinterkopf begibt sich der ungefähr 25-jährige zurück an seine alte Universität, um sein Studium fortzuführen. Dort lernt er eine Kommilitonin namens Ikumi kennen, die sich Hiroshi anzunähern versucht, nachdem sie ihre Beziehung zu einem Professor der Universität beendet, der sich kurz darauf erhängt. In ihrem Bestreben jedoch bemerkt sie, dass Takagi noch sehr an den Erinnerungsfragmenten seiner verstorbenen Freundin Ryoko hängt und diese Beziehung zunächst aufgearbeitet werden muss.

Eines Tages findet sich dann Ryokos Leiche auf einem Seziertisch und weckt abermals Erinnerungen in Takagi. Der Zeitpunkt ist gekommen, sich der gemeinsamen Vergangenheit mit dieser Frau anzunähern. Nur noch alleine oder maximal in Begleitung von Ikumi seziert Takagi die Leiche Ryokos und erinnert sich nach und nach an gemeinsame Tage in der Natur, insbesondere am Strand, wobei diese Erinnerungen nicht zwangsläufig den Tatsachen zu entsprechen scheinen, wie sich im Gespräch mit Ryokos Eltern herausstellt. Takagi macht sich sein eigenes Bild von seiner toten Freundin und kann erst nach Abschluss der Sektion und der Feuerbestattung in ein neues Leben ohne sie starten.

### 2.3.2 Entstehungsgeschichte

Im Gegensatz zum direkten Vorgängerkino „A Snake Of June“ entstand die Idee zu „Vital“ in verhältnismäßig kurzer Zeit, nachdem Tsukamoto eine Radtour aufgrund von Rückenschmerzen abbrechen musste und in Folge dieses Vorfalls für mehrere Wochen nahezu bewegungslos an sein Bett gefesselt war. *„It was a scary experience, because it was almost as if my body was dead, while my brain was fully alive and functioning. That was actually the source of inspiration for Vital, the idea that consciousness can survive inside a lifeless body.“*<sup>59</sup> Kurz vor den Dreharbeiten sollten die Rückenpro-

---

<sup>59</sup> Mes, 2005, S. 185

bleme abermals wiederkehren, glücklicherweise jedoch keinen Einfluss auf den Zeitplan haben.

Im Zuge seiner Recherchen ließ sich der Regisseur nicht nur von Da Vincis Zeichnungen beeinflussen, sondern wohnte auch realen Vivisektionen an einer Universitätsklinik bei. Immer mehr kristallisierte sich heraus, dass eine wichtige Frage auch bei aller medizinischen Erkenntnis nicht beantwortet werden konnte: *„I observed several dissection classes and at one point I wondered: 'What's the difference between these students and the bodies on their tables? The difference is consciousness, but where in the body is our consciousness located?' I asked the professor, a man who can normally answer any question about the tiniest detail of the human body, but he didn't have an answer to mine.“*<sup>60</sup>

Gewahr wurde sich Tsukamoto auch darüber, dass die Sektion eines Mensch wenig groteskes für ihn bereit hielt und eher natürlich wirkte. Diese Natürlichkeit sollte sich auch auf den restlichen Film niederschlagen und das Blickfeld des Regisseurs weiter weg von der Großstadt verschieben. Ebenso sollten die Darsteller eine möglichst naturalistische Herangehensweise an den Film demonstrieren. Hieraus resultierte die Entscheidung, dem (erfahrenen) Hauptdarsteller Tadanobu Asano über weite Strecken keinerlei oder nur sehr wenige Anweisungen zu geben und stattdessen seine Interpretation der Rolle zu übernehmen. *„Tsukamoto rehearsed with the actresses, but not with me. When I did the costume fitting I discussed my point of view of the character with him and that conversation is the only time we talked about my part and my performance.“*<sup>61</sup>, erinnert sich der Darsteller.

Im Zuge der Filmproduktion kam es aufgrund der Verpflichtungen des Hauptdarstellers sowie der Wahl, auf 35mm-Filmmaterial zu drehen und hierfür eine Kamera zu mieten zu müssen zu einem deutlich größeren Zeitdruck, als ihn Tsukamoto normalerweise gewohnt war. Sieben Wochen waren das Maximum, um „Vital“ zu drehen. Der Regisseur sieht insbesondere seine mit ihm vertraute Filmcrew als Hauptgrund dafür, dass dieses Unterfangen gelingen konnte. Dass Tsukamoto zudem erstmalig auf japanische Filmförderung zurückgreifen konnte, erleichterte die Dreharbeiten zusätzlich, wenngleich die Gelder erst nach mehreren Anläufen bei der Förderstelle und nach Fertigstellung des Filmes ausgezahlt werden sollte. Ein desillusionierter Shinya Tsukamoto blickt zurück: *„When I start a new project people refuse or ignore me, but after the film*

---

<sup>60</sup> Mes, 2005, S. 185

<sup>61</sup> Mes, 2005, S. 187

*is finished suddenly they are all ears. I expected that this situation would improve as my career went on, but it hasn't changed at all.*<sup>62</sup>

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger konnte „Vital“ zwar keinen Preis in Venedig gewinnen, wurde jedoch abermals dort gezeigt und im Dezember 2004 auch in Japan in die Kinos gebracht.

### 2.3.3 Visueller und narrativer Stil

Visuell ist „Vital“ neben „Gemini“ der ruhigste und konzentrierteste Film des Regisseurs. Kamerabewegungen finden vor allem zur Seite und mithilfe eines Dollys statt, was im starken Kontrast zu den oftmals sehr anstrengenden Handkamerapassagen der „Tetsuo“-Reihe oder auch eines „Tokyo Fist“ und „Kotoko“ steht. In der Realitätsebene des Filmes dominieren entsättigte, grau-blaue Farbtöne, wohingegen die Naturaufnahmen der Erinnerungen Takagis in sattes Rot und Grün getaucht sind. Eingestreut zwischen den einzelnen Erzählebenen sind immer wieder schemenhafte Aufnahmen von sich verbindenden Zellen, aber auch von rauchenden Türmen von Kraftwerken oder Raffinerien, die als Symbol für die Verunreinigung der Natur durch den Menschen zu verstehen sind.

Im Bezug auf die Erzählweise arbeitet Tsukamoto bei „Vital“ auf jeweils einer Realitätsebene und Erinnerungsebene, wobei beide Bereiche zwar visuell klar getrennt werden, jedoch oftmals schnell hin- und herspringen und zeitlich nicht eindeutig zuzuordnen sind. Insbesondere die idyllischen Erinnerungssequenzen finden häufig ein unerwartetes und abruptes Ende und werden von Bildern sado-masochistischer Praktiken unterbrochen.

### 2.3.4 Eine Autopsie, die die Seele freilegt – Der Körper als Sinnbild des Todes, des Lebens und der Emotionen dazwischen in „Vital“

Knapp zwei Jahre nach seinem Festivalerfolg „A Snake Of June“ verabschiedete sich Shinya Tsukamoto in den Augen vieler Kritiker und Zuschauer endgültig von seinen Wurzeln im so genannten „Body horror“-Bereich und begab sich mit „Vital“ in die Gefilde des „seriösen“ Dramas. Wie schon „A Snake Of June“ fällt auch der 2004 entstandene Film deutlich versöhnlicher und weniger gewalttätig aus als frühere Werke des Regisseurs, insbesondere die „Tetsuo“-Filme und „Tokyo Fist“. Laut eigener Aussage

---

62 Mes, 2005, S. 191

wollte Tsukamoto seinen Fokus weg von der Exklusivität des Körpers und hin zu einer Einheit aus den physischen und den psychologischen Aspekten des Menschseins führen. In einem Interview mit der Japan Times gibt er zu Protokoll: *„I used to favor the body more, but now I feel both the heart and body are equally important.“*<sup>63</sup>

Im Hinblick auf seine bisherige Filmographie fällt insbesondere auf, dass zum ersten Mal ein echter Kontrast zwischen dem Leben in der Großstadt und der fast schon romantisch verklärten Natur auf der Bild- und Handlungsebene existiert und dass in „Vital“ der Körper nicht mehr als Projektionsfläche, sondern als Erinnerungsmotor dient. „Vital“ erzählt seine (Liebes-)Geschichte nämlich anhand von Rückblenden, wobei wir als Sinnbild des immer tieferen Eindringens in die Erinnerungen des vom bekannten japanischen Darsteller Tadanobu Asano verkörperten Medizinstudenten Hiroshi Takagi der Autopsie des leblosen Körpers der Freundin beiwohnen. Anhand dreier Beispiele möchte ich die Funktion des Körpers in „Vital“ als Antrieb eines Erinnerungsprozesses aufzeigen sowie auf das Motiv der Vergänglichkeit des Körpers eingehen.

Eine der ersten Erinnerungen und die, welche die Geschichte von „Vital“ antreibt ist die Erinnerung des von Amnesie befallenen Takagi an sein Studium der Medizin. Hierbei sind es insbesondere anatomische Zeichnungen, welche das Langzeitgedächtnis wieder in Gang setzen. Die Erkenntnis und die Erinnerung startet also sinnbildlich vom Inneren des Körpers heraus und vom Protagonisten selbst in Gang gesetzt. Hier deutet sich schon das Motiv an, welches sich durch den Film zieht. Zwar ist es letztlich der Geist oder, weniger religiös gesprochen, das Gehirn, das die haptischen und optischen Eindrücke der Offenlegung des Körpers in Erinnerungen umwandelt. Ohne diese Trigger und ohne das Bewusstmachen Takagis über die Vergänglichkeit und die Beschaffenheit des Körpers würde dieser wie zu Beginn des Filmes als eine Art Geist in einer Welt verharren, die ihm keinerlei Anhaltspunkte gibt.

Mit dem Beginn des Anatomiekurses erweitert sich für Takagi die Erinnerung nach und nach. Sein Professor deutet es noch vor der ersten Autopsie gegenüber seinen Studenten an, dass die Kenntnis über den Körper zugleich auch die Kenntnis über die unwiderlegbare, physische Realität des Menschseins beinhaltet: *„Sich mit eigenen Augen zu überzeugen, ist in jedem Zeitalter wichtig. Sie sollen erkennen, dass sich die Realität vor Ihren Augen befindet.“*<sup>64</sup> Diese Realität bezieht sich auch auf die medizinische Geschichte der zu sezierenden Leiche. Mit dem Verständnis der Medizin erhält man zwar keinen Einblick in das Mysterium der Seele eines Menschen, zugleich kann ein Körper über Narben, Verformungen oder krankheitsbedingte Anomalien ebenso eine

---

63 Schilling, 8.9.2013

64 Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 00:15:37 – 00:15:49



Abbildung 13: Ikugi (hinten links) und Takaga (hinten rechts) vor der Leiche von Ryoko (Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 00:16:04)

Geschichte erzählen, derer sich die Studierenden gewahr werden sollen, indem sie am ersten Tag einen Blick auf die vollständige Leiche der zu sezierenden Person werfen, bevor sie mit jedem Schnitt tiefer in die Lebens- und Leidensgeschichte eines Körpers eindringen und die Organe auf mögliche vorangegangene Krankheiten untersuchen. Diese Realität, sie ist natürlich nur ein Teil dessen, was das Menschsein ausmacht. Völlig ausgeblendet nämlich wird der emotionale Faktor, der aus zwischenmenschlichen Verhältnissen und der psychologischen Beschaffenheit eines Menschen rührt. Das Wissen um die nüchternen Fakten der Anatomie und der Vergänglichkeit des Körpers allein stellt in „Vital“ dann auch nur die Basis für eine Reise in die Erinnerungs- und Gefühlswelten von Takagi dar, nachdem dieser anhand einer Tätowierung auf der Haut der Leiche bemerkt, dass seine eigene, beim Autounfall verstorbene Freundin auf dem Seziertisch liegt. Aus einem abstrakten „Jedermann“ wird plötzlich eine Erinnerung und eine gemeinsame Vergangenheit, die aufgearbeitet werden muss. Das von Tsukamoto erwähnte „Herz“ kommt als abstrakter Begriff ins Spiel und ein Bild der Freundin Ryoko formt sich vor den Augen des Studenten. Anhand dieses Bildes und Erinnerungen (oder möglicherweise auch Einbildungen) an Gespräche mit ihr macht sich Takagi auf die Suche nach der „wahren“ Ryoko. Bei den Eltern der jungen Frau stößt jedoch insbesondere die Tatsache auf Missgunst, dass Takagi, den sie für den Mörder ihrer Tochter halten, da er der Fahrer des Unfallautos gewesen ist, die Leiche sezziert. Ryoko hatte auf ausdrücklichen Wunsch ihre Leiche auf dem Sterbebett der Wissenschaft vermacht. Der Körper ist stets auch Objekt von Mystifizierung und Emotionalisierung. Innerhalb der Religion sowieso, aber auch bei agnostisch oder atheis-

tisch denkenden Menschen. Um den toten Körper ranken sich ohnehin seit Jahrtausenden Mythen und Geschichten. In vielen Kulturen finden sich Traditionen, die insbesondere auch die Unversehrtheit einer Leiche als hohes Gut sehen, ohne dass dies rational erklärbar wäre. Dass diese Unversehrtheit durch Takagi aufgelöst wird, ist für die Eltern ein Grund, von „*Blasphemie*“<sup>65</sup> zu sprechen. Für diesen jedoch stellt insbesondere die „*Grobheit der anderen*“<sup>66</sup> einen Grund zur Entrüstung dar. Die Unversehrtheit oder zumindest die korrekte Behandlung eines leblosen Körpers ist in „Vital“ stets auch Ausgangspunkt von Konflikt und Uneinigkeit. Von allen Religionen ist in Japan der Buddhismus am Stärksten verbreitet.<sup>67</sup> Im Bezug auf Organspenden heißt es auf der Informationsseite der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung: *„Der Mensch ist nach buddhistischer Auffassung eine Einheit geistiger und physischer Faktoren, wobei keinem dieser Faktoren die Rolle eines 'Persönlichkeitskerns' oder einer unveränderlichen Seele zugewiesen werden kann. Der Tod ist nach diesem Verständnis nicht der Eintritt eines bestimmten Ereignisses – etwa der Ausfall eines bestimmten Organs – sondern wird prozesshaft begriffen als die allmähliche Auflösung der Einheit, die die Person ausmacht.*

*Dieser Sterbeprozess geht über die Feststellung des Hirntodes hinaus. Tot ist der Mensch demnach erst, wenn das Bewusstsein vollständig den Körper verlassen hat und in eine neue Existenz eingetreten ist, sei es wie im Theravada Buddhismus erklärt wird, in einem neuen Leben oder auf einer anderen Existenzebene, oder wie alle anderen Traditionen beschreiben, in einem Zwischenzustand, der dann zu einer erneuten Existenz führt.“*<sup>68</sup>

Zur ersten längeren Rückblende kommt es, als der erste Einstich in das Gesicht Ryokos vorgenommen wird, dem Ort des Körpers, an dem Emotionen am nachvollziehbarsten und zugleich nuanciertesten Ausdruck finden können. Nach einer Erinnerung an den Unfall, findet sich das Paar in einem mit Moos bewachsenen Betongebäude wieder. Ryoko selbst wird in Rückblenden stets unversehrt dargestellt und ist zudem eine versierte Tänzerin. Zumindest in Takagis Erinnerungen wird sie so zu einem geradezu makellosen Wesen stilisiert, wohingegen die real existierende Ikumi in ihrem Verhalten gegenüber Takagi häufig durch die Anwendung von sado-masochistischen Würgetechniken und anderer physischer Tätlichkeiten wie eine Verkörperung der brutalen, realen Welt um ihn herum daher kommt. Gewalt und Schmerzerfahrung ist in „Vital“ stets in der trostlos-grau visualisierten Realität verankert. Versöhnliches findet sich in

65 Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 00:33:25 – 00:33:29

66 Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 00:34:09 – 00:34:13

67 Vgl. Ipsos MORI, 8.9.2013

68 BzgA, 8.9.2013



den Erinnerungen wieder, die treffender Weise von warmen Farbtönen und einem natürlichen Grün bestimmt werden.

In diesen Erinnerungen kommt zudem ein Element von Ryokos Wesen immer wieder zum Vorschein: das der Tänzerin. Im Gespräch mit ihrem Vater erfährt Takagi, dass Tanzen nie ein Hobby seiner Tochter war, zugleich erscheint sie in den Erinnerungen häufig als Person, die sich über den Tanz ausdrückt und sowohl Takagi als auch den Zuschauer hiermit einnimmt. In dieser Diskrepanz zwischen der scheinbaren Filmrealität und der Vorstellung und der letztlichen Gleichbehandlung der beiden Ebenen kommt ein typisches Element des asiatischen Films zum Tragen, das der Filmhistoriker Donald Richie in seinem Buch „A Hundred Years Of Japanese Film“ herausarbeitet: Das des „präsentierenden“ Ansatzes. *„One of the ways in which I have attempted to identify the demands of an assumed native culture is by presupposing a polarity between what I identify as a presentational ethos, which I find more in Asia than in the West, and a representational ethos, which I find more in the West than in Asia.*

*The representational intends to do just that, represent: It is realist and assumes that „reality“ itself is being shown. The presentational, on the other hand, presents. This it does through various stylizations, with no assumption that raw reality is being displayed. The West is familiar with some of these stylizations (impressionism/expressivism), and the Japanese cinema will introduce us to more. Film „realism“ is itself, to be sure, just one stylization among many, but its position is in the West privileged. It is not so traditionally privileged in the East.“*<sup>69</sup> Der Tanz kann hierbei als universelle Form der Kommunikation verstanden werden, die mit Hilfe des Körpers Emotionen und Assoziationen weckt, ohne dass diese zu eindeutig erkennbar sind. Der Körper wird zum Kommunikationsobjekt mit der Außenwelt, ohne dass er sich äußerlich deformieren muss. Am Ende der längsten Tanzsequenz liegt Ryoko wie leblos am Strand, alle Energie ist verbraucht und auch die Erinnerung Takagis kommt zu einem Ende. Es ist ein Aufbauen der toten Freundin im Kopf des Erinnerungslosen und zugleich auch ein vorläufiges Loslassen, bevor sich der Medizinstudent wieder in die reale Welt mit all ihren Problemen begibt. *„Welche Chance habe ich schon gegen schöne Erinnerungen?“*<sup>70</sup>, fragt Ikumi, von Eifersucht getrieben. Eine Antwort kann ihr Takagi nicht geben. Nicht, bevor er nicht den Körper Ryokos und damit die gemeinsame Vergangenheit endgültig erforscht und möglicherweise auch romantisch verklärt hat. Auf die Erkenntnis über den Tod Ryokos folgen in den Erinnerungen Takagis nackte Umarmungen im Wald und das Ausleben der Sexualität, bevor die junge Frau wieder verschwindet. Was am Ende,

---

69 Richie, 2005, S. 11

70 Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 00:51:15 – 00:51:20

kurz vor der Beerdigung Ryokos übrig bleibt, so scheint es, ist die Fantasie einer sexuellen Erfahrung und die Versöhnung mit der eigenen ungewissen Vergangenheit. Gute Voraussetzungen also für einen Neustart in die „echte Welt“ zusammen mit Ikumi.



Abbildung 14: Ryoko und Takaga in der letzten Erinnerung (Vital. R: Shinya Tsukamoto. JP 2004. TC: 01:07:42)

Das Optische und das Haptische des menschlichen Körpers, sie sind stets auch an subjektive Erinnerungen und Empfindungen verknüpft, die aufzuarbeiten nicht nur eine Option, sondern nach Tsukamoto eine Pflicht darstellt, um im Leben voranzukommen und sich neuen Erfahrungen und Personen öffnen zu können.

## 2.4 DAS LABYRINTH DER SCHMERZEN - "Haze"

### 2.4.1 Inhalt des Films

Ein namenloser Mann erwacht zwischen zwei Betonwänden, die ihm gerade so genug Platz geben, sich seitlich zu bewegen. Wie er dort hingekommen ist und wo er sich befindet weiß er nicht. Nachdem er durch den Raum geschleudert wird und an einer Wand zum Stehen kommt, bemerkt er eine blutende Wunde an seinem Bauch. Er begibt sich nun auf den Weg durch ein Labyrinth, wobei er immer wieder in neuen Räumen aufwacht und diverse Torturen ertragen muss. Durch ein schmales Fenster sieht er in einem Raum, wie dort drei nackte Männer von einer mysteriösen Macht in Stücke

gerissen werden. Wenig später betritt er diesen Raum und trifft dort auf eine Frau, die ebenfalls unwissend ist, wie sie an diesen Ort gelangen konnte. Um sie herum befinden sich Leichenteile und ein Zugang zu einem Fluss, aus dem die Menschen gekommen sein sollen. Dieser ist blutrot verfärbt und es schwimmen Leichenteile darin.

Gemeinsam versuchen sie zunächst, ihre Erinnerungen zurück zu erlangen und dann, durch den Fluss wieder in die Außenwelt zu gelangen, wobei hierbei jeder seinen eigenen Weg gehen muss und sich die Wege bald wieder trennen. Aus einer Tür im Boden seines Hauses klettert der Mann schlussendlich wieder zurück in die Zivilisation, nur um dort zu erblicken, dass seine Frau blutend auf dem Boden ihrer gemeinsamen Wohnung liegt und auch er selbst Opfer eines Gewaltverbrechens geworden ist. Ob dieses zwischen dem Ehepaar verübt wurde oder von außen und ob es überhaupt real ist, lässt der Film offen. Die Endszene zeigt das Paar vor dem Fernseher sitzend und auf dem Sofa aneinander gekuschelt. Im Hintergrund hört man ein Feuerwerk in die Luft aufsteigen.

## 2.4.2 Entstehungsgeschichte

Im Folgenden beziehe ich mich auf das auf der deutschen DVD von „Haze“ enthaltene Interview mit Shinya Tsukamoto.<sup>71</sup>

Die Idee zu „Haze“ entstand schon zwischen dem ersten „Tetsuo“-Film und dem 1995 erschienenen „Tokyo Fist“ und möchte vom Regisseur auch in dieser Tradition verstanden werden. Zugleich sollte der Film ein Beitrag zu einer Filmreihe mit dem Titel „Drei Menschen, drei Stile“ des koreanischen Filmfestivals Jeonju werden, bei der drei Regisseure aus Japan, Thailand und Südkorea jeweils einen Kurzfilm auf DV-Video drehen sollten. Gezeigt wurden die Filme dann nacheinander. Von „Haze“ wurde dort die 25-Minuten-Fassung präsentiert, während auf DVD und beim Filmfestival in Locarno die 49-minütige Langfassung veröffentlicht wurde. Leiten ließ sich der Regisseur bei der Umsetzung vor allem von seinen eigenen Ängsten, seiner eigenen Klaustrophobie.

Der Rückgriff auf DV-Video war für den Regisseur ein Novum, das aus den oben genannten Umständen resultierte und gleichzeitig den Blick des Regisseurs für diese Form der Bildsprache schärfte. Zwar favorisierte Tsukamoto klassischen Film, wusste aber gleichzeitig um die Kosten und lebte somit gewissermaßen mit einem digitalen Bild. Dies ermöglicht ihm gleichzeitig auch, Projekte anzugehen, die er vormals verwor-

---

<sup>71</sup> Vgl. Tsukamoto, Shinya. In: Interview mit Shinya Tsukamoto. Haze, JP 2005, R: Shinya Tsukamoto. DVD (Rapid Eye Movies GmbH 2006).

fen hatte. Weitere Vorteile erkennt der Regisseur im leichteren Equipment: *„Bisher habe ich immer jede Einstellung festgelegt, genauestens das Licht gesetzt. Aber ich wollte mich schon immer ganz auf die Körper der Schauspieler konzentrieren. So wollte ich arbeiten. Und das ist das eine Potenzial: Man kann den Schauspielern mit der Kamera viel freier folgen. Das andere ist, dass man einen Kinofilm drehen kann, aber auf eine viel einfachere Weise.“*<sup>72</sup>

Die Vorbereitung ging schnell vonstatten, allerdings war es ausgesprochen zeitaufwendig, die Räumlichkeiten für den Dreh zu bauen. Die Dreharbeiten gestalteten sich aufgrund der kleinen Kamera und eines kleinen Teams sowie einer für die Lauflänge des Filmes recht komfortablen Drehzeit von 13 Tagen als verhältnismäßig einfach, zumindest in technischer Hinsicht. Als Schauspieler jedoch musste Tsukamoto für seinen eigenen Film einige Strapazen auf sich nehmen, schließlich handelte es sich beim Filmset um einen stark eingeeengten Bereich, in dem die Bewegung schwer fallen sollte. Starke Rückenschmerzen und strapaziöse Drehtage waren die Folge. Der Schnitt mit Final Cut Pro nahm dann noch einmal einen Monat in Anspruch. Beim Filmfestival in Locarno feierte der Film dann 2005 seine Europapremiere, wobei er außerhalb des Wettbewerbs lief.

### 2.4.3 Visueller und narrativer Stil

Visuell stellt „Haze“ Tsukamotos ersten Versuch dar, mit Digitalkameras zu arbeiten. Der Look ist hierbei besonders in der ersten, sehr dunklen Hälfte des Filmes von einem Bildrauschen überzogen, zudem finden sich aufgrund der Enge des Betonlabyrinths keinerlei Totalen oder auch nur Halbtotale, dafür aber sehr viele Detailaufnahmen einzelner Körperteile im Film wieder. Insbesondere in den ersten 25 Minuten dominiert ein nahezu monochromer, grau-schwarzer Look, nur unterbrochen von gelegentlichem Blutrot im an einen Geburtskanal erinnernden Fluss. Insgesamt sorgt die visuelle Umsetzung des Filmes für ein Gefühl der Klaustrophobie beim Zuschauer und sorgt zudem durch das Fehlen von markanten visuellen Anhaltspunkten für ein Gefühl der Desorientierung. Erst als sich der Mann wieder an der Oberfläche befindet, werden die Farben merklich heller, wobei das strahlende Weiß einer Wohnung durch das Blut auf dem Fußboden konterkariert wird.

---

<sup>72</sup> Tsukamoto, Shinya. In: Interview mit Shinya Tsukamoto. Haze, JP 2005, R: Shinya Tsukamoto. DVD (Rapid Eye Movies GmbH 2006). TC: 00:07:52 – 00:08:22

Narrativ besteht der Film in der ersten Hälfte aus mehreren, nicht direkt miteinander verknüpften Einzelszenen, während denen der namenlose Hauptprotagonist oftmals große Qualen erleiden muss, wobei unklar bleibt, ob er sich diese einbildet oder nicht. Erst beim Zusammentreffen mit der Frau, welches letztlich nicht deutlich mehr als eine langgezogene einzelne Szene ist, kommen zusammenhängende Dialoge zustande. Das Ende des Filmes bleibt offen für Interpretation, wobei die Endsequenz auf dem Sofa den Erzählungen des Mannes nach eigentlich die am weitesten in der Vergangenheit zurückliegende Szene darstellt.

#### **2.4.4 Wie Hammerschläge auf den Schädel – Der geschundene Körper als Sinnbild für die Belastungen der Großstadt auf den Einzelnen**

Nach seinen beiden von der Kritik ausgesprochen wohlwollend aufgenommenen, beinahe versöhnlichen Werken „A Snake Of June“ und „Vital“ ging Tsukamoto nur ein Jahr nach letzterem den gänzlich entgegengesetzten Weg und inszenierte mit dem nicht einmal einstündigen „Haze“ sein körperlich spürbarstes Werk, in dem er seine beiden Oberthemen, das Leben in der Großstadt und die Belastbarkeit und Grenzen des menschlichen Körpers so offensichtlich subsumierte wie noch nie zuvor. Gedreht im verrauschten Digitallook und in der ersten halben Stunde in nahezu monochromen Schwarz- und Grautönen erinnert der Film in seinem Stil und seiner Drastik im Hinblick auf die Darstellung von Gewalt und Schmerzen an sein Erstlingswerk. Dennoch ist „Haze“ kein Abspulen des Gewohnten, wie es einige Jahre später der dritte Teil seiner „Tetsuo“-Trilogie sein sollte, sondern ein sehr originärer Film, in dem der Körper zwar nicht mutiert, dafür aber durch Schmerzen bis an die Grenze der Belastbarkeit getrieben wird, ohne dass hierbei wie zum Beispiel in „Tokyo Fist“ in irgendeiner Form sado-masochistische Züge oder Motivationen erkennbar sind. Zugleich übertragen sich viele der Schmerzen, denen insbesondere die von Tsukamoto gespielte, namenlose männliche Hauptfigur ausgesetzt ist sehr direkt auch auf das Empfinden des Zuschauers. Zusammen mit der klaustrophobisch eingeengten Lokalität des Geschehens ergibt sich so insbesondere in der ersten halben Stunde ein Film, der auch auf den Zuschauer körperlich wirkt und hierdurch wie bei fast allen Filmen des Regisseurs auch ein stark subversives Potenzial hat. Der Film- und Theaterwissenschaftler Thomas Morsch schreibt in Rückgriff auf den amerikanischen Kulturkritiker Steven Shaviro und sein Buch „The Cinematic Body“: *„Im Exzess der Körperlichkeit liegt ein Angriff auf die Sub-*

*jektivität und auf die Souveränität des Subjekts, dessen Selbstverständnis es demonstriert. Damit buchstabiert Shaviro natürlich nur nach, was fester Bestandteil der Geschichte (nicht allein) ästhetischer Theorie ist: ein radikales Misstrauen gegenüber dem Körper als einem Doppelagenten, der vorgibt, er gehöre zu uns, und der doch im Dienste einer feindlichen Macht steht – heiße diese nun Natur, Materie, das Animalische oder Trieb.“<sup>73</sup>*



Abbildung 15: Eingeengt in der Betonhöhle (Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:04:07)

Schon die ersten zwei Minuten schnüren einem nahezu die Luft ab, als der Mann in einem Raum erwacht, der durch seinen Aufbau an die Anatomie des menschlichen Körpers angelehnt ist und die Möglichkeit zum Ducken oder Kriechen nicht zu gewährleisten scheint. Der Körper des Mannes ist also gezwungen, sich in die Position zu fügen, die ihm das Betonlabyrinth, welches den Hauptschauplatz des Filmes darstellt, aufzwingt. Hyperventilierend sucht der Mann nach Anhaltspunkten, die Kamera tastet seinen Körper und besonders seine Extremitäten hierbei ab, bevor er plötzlich von einer unsichtbaren Macht nach hinten geschleudert wird und sich ohne eine Möglichkeit der Wehr-Setzung nach hinten bewegt, bis sein Hinterkopf auf einen spitzen Nagelähnlichen Gegenstand an einer begrenzenden Wand trifft, an deren Stelle sich ein Betonsessel befindet. Dieses Schmerzempfinden nun löst die Ohnmacht des Mannes in-

<sup>73</sup> Morsch, 2008, S. 12

szenatorisch auf, bevor er in die nächste verfällt, als er beim Abtasten seines Körpers eine blutige Wunde am Bauch bemerkt. Die Ansicht seiner blutenden Hand löst Panik beim Mann aus, der Ursprung der Verwundung bleibt unklar. Seine Erinnerungen, sie sind vernebelt, wie es der hierauf eingeblendete mehrdeutige Titel „Haze“ suggeriert. Dieser Schleier nun löst sich bei der Reise durch das Betonlabyrinth nach und nach auf, der körperliche Schmerz ist hierbei unvermeidbar und letzten Endes der Weg zur Erkenntnis und sei es auch die über eigenen Untaten oder dunklen Fantasien, je nach Interpretationsweise des Endes.

Zugleich beschreibt „Haze“ auch die nebulösen Pfade, durch die der Mensch in einer Großstadt oftmals scheinbar automatisiert oder fremdgesteuert und häufig unter dem Eindruck größter körperlicher und seelischer Pein hindurch gelenkt wird, ohne sich hiergegen wehren zu können. Das Betonlabyrinth und all seine schmerzhaften Kammern stehen hierbei sinnbildlich für das zugleich physisch vorhandene, aber stets doch abstrakte Konstrukt Großstadt, in dem der Mensch sich zu verlieren droht. Der Regisseur bestätigt diesen Eindruck in einem Interview, das der deutschen DVD beiliegt: *„Zuerst stand dieses Bild vor mir. Das wollte ich schon immer umsetzen. Ich meine die Szene mit der Betonform in Menschengröße. Das wollte ich schon lange machen. Genau gesagt symbolisiert es noch am besten das Gefühl des Hermetischen der Stadt. In keinem anderen Film behandle ich mein Thema auf eine so einfache, deutliche und klare Weise.“*<sup>74</sup>

Auch alles Er tasten und Erfühlen der Umgebung hilft nicht gegen die Orientierungslosigkeit, der der Mann ausgesetzt ist, als er in der nächsten Szene in einem Spalt abermals erwacht und sich nur liegend fortbewegen kann. Wie aus einem Alptraum erwacht kann er sich nicht erinnern an das was geschehen ist. Sein Gedächtnis ist weg, die Wunde an seinem Bauch jedoch noch da und mit ihr der Schmerz. Als sich der Mann auf dem Rücken rutschend durch den Raum bewegt, wird dies von der Kamera besonders in Nahaufnahmen seiner Hände und Füße sowie seines Gesichtes eingefangen. Die Übertragbarkeit seiner Sinneseindrücke auf den Zuschauer scheint eines der Hauptanliegen Tsukamotos bei diesem Film gewesen zu sein, denn auch als Betrachter fühlt man den kalten Beton und die Klaustrophobie der Hauptfigur mit, ebenso wie man in der nächsten Szene Zahnschmerzen und Gänsehaut bekommen kann, wenn die Zähne des Mannes über eine rostige Eisenstange fahren. Hier trägt auch der Sound des Filmes einen großen Teil zum emotionalen Empfinden bei, schließlich weiß

<sup>74</sup> Tsukamoto, Shinya. In: Interview mit Shinya Tsukamoto. Haze, JP 2005, R: Shinya Tsukamoto. DVD (Rapid Eye Movies GmbH 2006). TC: 00:01:53 – 00:02:15

jeder wie es klingt, wenn die Zähne aneinander knirschen: unangenehm. Diese Erfahrung beschreibt der spanische Filmwissenschaftler und Regisseur Domènec Font als Urform des Films: *„Kino ist die Kunst der Inkarnation, der Verkörperung, Körperbildung. Durch Inkarnation wird das, was vorher Geist war, zu Fleisch.“*<sup>75</sup>

Die fragmentarische Inszenierung des Filmes im Bezug auf die unzusammenhängende Erfahrung von körperlichen Schmerzen scheint hierbei dramaturgisch einen „normalen“ Großstadttag abzubilden. Auf den Traum, der möglicherweise keiner war folgt das Erwachen und die Orientierung in einem eingegengten Raum, der entweder die Empfindung des Arbeitnehmers widerspiegelt oder ein einengendes Familienleben und führt nun zu einer Tortur des sinnlosen „Durchbeissens“ und des Greifens in den Stacheldraht, an dessen Ende der Eisenstange nur ein nicht überwindbares Hindernis und der Weg zurück auf dem Programm steht, wo dann der erhoffte „Ausgang“ aus der Tortur wartet. Ein sinnloser, unangenehmer Akt für den es keinerlei Belohnung gibt, sondern nur Hammerschläge auf den Kopf. „Haze“ ist kein Film der subtilen Andeutung und die Sinnbilder derer er sich bedient sind für Tsukamotos Verhältnisse recht klar verständlich und vor allem nicht Japan-spezifisch, sondern für eine kapitalistische Gesellschaft im Generellen gültig, wenn natürlich auch stark vereinfacht und polemisiert.

Auch das nächste Bild fällt in diese Kategorie: Drei Männer berühren sich nervös an ihren Körpern und flehen wie bei einem Gebet. All das Flehen hilft jedoch nicht, denn sogleich werden sie von einer „höheren Macht“ in Stücke geschnitten und später auch in eine Art Fluss entsorgt, in dem die Körperteile von hunderten oder gar tausenden liegen. Es fällt schwer, in diesem Umstand etwas anderes zu sehen als ein Symbol für entlassene Arbeiter, die nun wie automatisiert auf den „Schrottplatz“ der Stadt verfrachtet werden. „Human Resource Management“ zynisch zu Ende gedacht.

---

75 Font, 2008, S. 39





Abbildung 16: Eine Begegnung inmitten von Gliedmaßen. Der Mann trifft auf die Frau. (Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:24:47)

Doch auch inmitten dieser widrigen Verhältnissen und mit dem durch die in Stücke zer-  
teilten Menschen symbolisierten entmenslichten Gewinnmaximierungssystem der  
kapitalistischen Gesellschaft gibt es dennoch Hoffnung oder zumindest Gleichgesinnte.  
Und zwar in Form einer Frau, die die Zerstückelung der Männer aus nächster Nähe  
mitemleben musste und nun regungslos an diesem blutigen Schlachtplatz verharrte. Er-  
innerungen an die Höllenbilder eines Hieronymus Bosch werden wach und von der  
Frau bei ihrer Begegnung mit dem Mann auch ausgesprochen: „*Vielleicht ist dies un-  
ser letzter Ort.*“<sup>76</sup>

Jedenfalls ist es keiner, an dem man gerne bleiben möchte und so machen sich beide  
auf den Weg zu einem Kanal, welchen die Frau gesehen hat. „*Ich hab es beobachtet.  
Von dort kommen die Menschen. Manche versinken sofort, andere steigen hinauf und  
irren umher. Doch sobald sie erschöpft sind, verstümmelt sie irgendwer und sie wer-  
den hierher gebracht.*“<sup>77</sup> Der Kanal ist hierbei die Eingangs- und Ausgangspforte in die  
mit großen Worten und hohen Erwartungen angepriesenen Großstädte der Welt, aber  
auch für das Leben selbst, welches einen dort oder auch anderswo erwartet. „*Aber  
was ist, wenn dahinter nichts kommt? Alle haben die selbe Idee, gehen in den Kanal  
und am Ende treiben sie dort, oder?*“<sup>78</sup> Fleisch kommt, Fleisch geht, Ideen jedoch wer-  
den in der Großstadt in den Augen des Mannes und auch der Frau unterdrückt. 'Un-

<sup>76</sup> Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:25:28 – 00:25:35

<sup>77</sup> Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:26:19 – 00:26:45

<sup>78</sup> Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:27:24 – 00:27:38

möglich, etwas von Belang zu tun', gibt uns die erste halbe Stunde des Films mit. Ein Ausweg kann da nur das Zusammenkommen mit den Menschen sein, die man um sich haben möchte und die einem Halt geben, auch wenn man letztlich durch den Kanal und durch die Körperteile der Erschöpften doch alleine gehen muss. 'Bei all dem Schmerz und Leid muss irgendwo doch noch ein Hoffnungsschimmer oder zumindest ein Grund zu leben versteckt sein.'



Abbildung 17: Der Mann entkommt aus dem Kanal (Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:39:11)

Am Ende ist der Grund jedoch nicht mehr da. Die Frau wird tot aus dem Kanal geschwemmt, verblutet liegt sie auf dem klinisch weißen Küchenboden. Ihr Wille, unter diesen Umständen und womöglich auch mit diesem Mann zu leben, er war zu gering. Was diesem bleibt ist ein Bild und die Erinnerung an eine Berührung. Da liegen die Hände der beiden aufeinander und vor ihren Augen spielt sich ein surrealer Moment ab, der doch so sinnbildlich für das Leben in der Großstadt ist, welches Tsukamoto in „Haze“ mit Hilfe oftmals drastischer Bilder zeichnet und der vom Mann noch im unterirdischen Betongefängnis beschrieben wurde:

*„Irgendwo stieg ein Feuerwerk auf. Feuerwerk... Feuerwerk... Ein Feuerwerk ist etwas schönes, nicht wahr? Doch das, was ich gesehen habe, stieg hinter abweisenden Hochhäusern ohne jeden Ton in die Höhe... Irgendwelche Leute werden es gezündet*

*haben, aber so fühlt es sich nicht an. Niemand ist da, der es aufsteigen lässt. Es ist, als stiege das Feuerwerk von ganz alleine nach oben.*<sup>79</sup>

## 2.5 PSYCHOLOGISCHE KRIEGSFÜHRUNG - "Kotoko"

### 2.5.1 Inhalt des Films

Kotoko ist eine junge, alleinerziehende Mutter, die in den Außenbezirken Tokios lebt. Ihr Sohn Daijiro ist erst seit kurzem auf der Welt, überfordert die an einer Depression leidende Mutter jedoch so sehr, dass diese immer wieder daran denkt, ihn umzubringen. Gleichzeitig hat Kotoko das Problem, dass sie fremde Personen doppelt sieht. Eine Version ist real, die andere eingebildet und mindestens eine von beiden trachtet ihr oder ihrem Baby nach dem Leben.

Immer wieder kommt es in ihrer Fantasie zu Gewaltfantasien, zugleich ist die junge Mutter stark überfordert mit ihrem Kind und ritzt sich selbst blutige Wunden in die Unterarme. Nach einem Wutausbruch in der Küche, der die Nachbarn auf den Plan ruft, wird ihr das Sorgerecht für ihr Baby entzogen und an ihre Schwester übertragen. So kann Kotoko ihr Kind zumindest häufiger besuchen und ihm beim Aufwachsen zusehen. Sie erweckt den Eindruck, mit der Situation besser umgehen zu können. Gleichzeitig wird ihr Drang zur Selbstverstümmelung immer stärker. Beim Gedanken, sich selbst vom Dach zu stürzen lernt Kotoko Tanaka kennen. Dieser ist ein Schriftsteller, der ihr schon seit einiger Zeit folgt und sich um ihr Wohl sorgt. Zusammen mit ihm geht Kotoko über kurze Zeit eine Beziehung ein, während derer sie ihre Emotionen an Tanaka auslässt, der hierunter auch physisch stark leiden muss. Gleichzeitig verspricht dieser ihr, sich nur um sie zu kümmern und das Schreiben aufzugeben. Am nächsten Tag erhält Kotoko die Nachricht, dass sie ihre Tochter wieder aufziehen darf, da sie als rehabilitiert gilt. Gleichzeitig jedoch wird sie von Tanaka verlassen und ist wieder alleine in der Wohnung.

Die Wahnvorstellungen Kotokos steigern sich immer weiter. Sie sieht ihren Sohn doppelt, befürchtet dass dieser von Soldaten erschossen wird. Schlussendlich bringt die junge Mutter ihren Sohn eigenhändig um, um ihm ein Leben außerhalb des Kontrollbereichs der Mutter zu verwehren und zu verhindern, dass er wieder in fremde Hände fällt. Auf diese Tat folgend sehen wir Kotoko nun in der Psychiatrie, wo sie eines Tages

---

79 Haze. R: Shinya Tsukamoto. JP 2005. TC: 00:28:56 – 00:29:51

und unwissend über die Zeit, die sie dort verbracht hat ihren Sohn wiedersieht. Ob es sich hierbei um Einbildung handelt oder ob vielmehr der Mord eingebildet war, bleibt unklar.

## 2.5.2 Entstehungsgeschichte

Sofern nicht anders vermerkt beziehe ich mich bei meinen Schilderungen auf das der britischen Blu-ray des Filmes als Bonusmaterial beigefügte Interview mit dem Regisseur.<sup>80</sup>

Kotoko basiert zu weiten Teilen auf den Erfahrungen der Hauptdarstellerin Cocco. Diese ist eine bekannte Popsängerin in Japan, die selbst eine Betroffene von Depressionen, Selbstverstümmelung und anderen mentalen Problemen war. Die Sängerin lernte der Regisseur als langjähriger Fan im Zuge der Produktion von „Vital“ kennen. Sie stellte ihm einen Song für den Film zur Verfügung, nachdem der Regisseur ihr das Drehbuch geschickt hatte. Erst nach dem Tod von Tsukamotos Mutter im Jahr 2009 kam es zu einem erneuten Kontakt mit der Sängerin, deren Gefühlswelt der Regisseur in seinem Film so exakt wie möglich wiedergeben wollte. Gleichzeitig sollte die Mutter/Kind-Geschichte auch seine Erfahrungen widerspiegeln und so vermischten sich die beiden Welten recht schnell. Zugleich ist die Furcht vor einem aufkommenden Krieg, der die nächsten Generationen ereilen könnte ein Hauptthema für Tsukamoto: *„The most scary thing for me is that our children's generation will have to go to war. From that fear I was able to conceive a film based on this. My first wish was to create Cocco's world, but my own theme appeared at the same time. As the two themes combined I really wanted to make the film.“*<sup>81</sup> Zugleich war der Regisseur kurz vor den Dreharbeiten geprägt von den starken Erdbeben in seinem Land und der Katastrophe von Fukushima, was das Drehbuch zwar nicht veränderte, gleichzeitig aber stets im Hinterkopf bei der Inszenierung blieb. Die Dreharbeiten selbst gestalteten sich nach Aussagen des Regisseurs als sehr intensiv, gerade weil die Filmcrew so klein wie möglich gehalten wurde: *„My initial idea was to shoot the film with her and her alone, no other people on set, but this turned out to be impossible when we tried it. I still wanted to keep the crew as small as possible to create an atmosphere on set in which every-*

<sup>80</sup> Vgl. Tsukamoto, Shinya. In: Interview with director Shinya Tsukamoto. Kotoko, JP 2011, R: Shinya Tsukamoto. Blu-ray (Third Window Films 2012)

<sup>81</sup> Tsukamoto, Shinya. In: Interview with director Shinya Tsukamoto. Kotoko, JP 2011, R: Shinya Tsukamoto. Blu-ray (Third Window Films 2012) TC: 00:04:57 – 00:05:22

*thing was just allowed to happen. We kept it as intimate as possible. It still was a very intense shoot, even though I tried to be as delicate and careful as possible with her.*<sup>82</sup>

2011 feierte der Film auf der Biennale in Venedig seine Premiere und wurde zudem in der Kategorie „Bester Film“ mit dem Orizzonti Award geehrt.

### **2.5.3 Visueller und narrativer Stil**

Visuell erinnert „Kotoko“ stark an „Vital“, wobei die Kamera noch stärker mit den Gefühlswelten der Hauptprotagonistin verbunden zu sein scheint. In stressigen Situationen kommt starkes Wackeln zum Einsatz, während in ruhigen Momenten auch die Kamera eine große Ruhe ausstrahlt. Farblich ist der Film in gelblich-roten oder weiß-gräulichen Bildern gehalten. Auch dies ist situationsabhängig, wobei generell Natur- und Familienaufnahmen farblich prägnanter dargestellt werden, wohingegen insbesondere die letzten zehn Minuten geradezu aschfahl gehalten sind. Auf der Tonebene fällt vor allem in den Stressesequenzen eine auch für den Zuschauer sehr enervierende Geräuschkulisse mit Rauschen, Babygeschrei und lauten Umgebungsgeräuschen auf. Häufig herrscht aber auch nahezu vollständige Stille. Auch dies passt sich dem Gemütszustand Kotokos an.

Narrativ ist der Film vergleichsweise gradlinig erzählt, wobei wie schon bei „Vital“ die Grenze zwischen Einbildung und Realität schnell verschwimmt und sich der Zuschauer nie sicher sein kann, ob es sich bei den gezeigten Bildern nun um Kotokos Wahrnehmung der Geschehnisse handelt oder nicht. Generell neigt der Film jedoch dazu, sich auch hier voll und ganz seiner Protagonistin hinzugeben und ihre Sicht der Dinge als die Filmrealität zu begreifen. Die größte Ruhe generiert der Film in seinen Gesangssequenzen, die das In-sich-kehren Kotokos und das Vergessen der Umwelt verdeutlichen sollen.

### **2.5.4 Schmerzen spüren, um sich lebendig zu fühlen – Selbstverstümmelung und Gewaltanwendung als Ausdruck mentaler Instabilität in „Kotoko“**

„Kotoko“ ist Shinya Tsukamotos neuester Film und zugleich ein passendes Beispiel dafür, wie sich der Regisseur im Laufe seiner Karriere einerseits gewandelt hat, anderer-

---

82 Vijn, 8.9.2013

seits bestimmten Topoi doch stets treu geblieben ist. Noch mehr als in „Vital“ und auch in den vorangegangenen beiden „Nightmare Detective“-Filmen, mit denen Tsukamoto auch ein eher mainstream-affines Publikum in Japan für sich gewinnen konnte, ist „Kotoko“ eine Reise ins Innere des Menschen, in den abstrakten Begriff der Seele. Einer sehr geschundenen Seele, möchte man anfügen, denn von allen Figuren, die Tsukamoto in seinen Filmen bisher präsentierte, hat Kotoko die von Anfang an offensichtlichsten psychischen Probleme. Angesichts des porträtierten Krankheitsbildes liegt der Verdacht nahe, dass es sich um eine postpartale Depression handelt.

*„Die Symptome einer Depression nach der Entbindung unterscheiden sich nicht von denen in anderen Lebensphasen: traurige Verstimmtheit, Niedergeschlagenheit, Antriebslosigkeit, Konzentrationsschwierigkeiten, körperliche Erschöpfung, Schlafstörungen. Das Spektrum reicht von der Verstimmung, die nach einigen Wochen vergeht, bis zur schweren Erkrankung mit Suizidgedanken.“<sup>83</sup>*

Mit einer solch schweren Erkrankung hat es Kotoko den Symptomen nach zu tun. Immer wieder hat sie Fantasien, ihren Sohn Daijiro umzubringen und gleichzeitig paranoide Angst davor, dass diesem etwas zustoßen könnte oder ein Krieg ausbricht. Der Krieg jedoch, er findet in ihrem Kopf statt. Und auf ihrem Körper, den die junge Frau als Ausdruck ihrer Depression immer wieder selbst verstümmelt. Zugleich sieht Kotoko Menschen doppelt. Sie erkennt einerseits die reale Person und andererseits ein zumeist gewalttätiges Ebenbild, das ihr nach dem Leben zu trachten scheint. Beide erscheinen hierbei real und sorgen für Konfusion und Paranoia bei Kotoko. Die äußere Erscheinung lässt nicht auf das Wesen und die Absichten eines Menschen schließen, jeder Mensch könnte ein Krimineller oder gar Mörder sein. Der Blick ins „Innere“ ist hierbei nicht möglich. Das Innere kann sich jedoch bei Kotoko auf drei Arten Bahn brechen: durch die Selbstverstümmelung, durch die Verletzung anderer und durch das Singen. In letztgenanntem Fall sieht sie nämlich nicht doppelt und kann somit die Welt um sich herum ungefiltert wahrnehmen.

Ist dies nicht der Fall, so neigt sie dazu, ihr Kind vor vermuteten äußeren Angriffen durch Gewalt zu verteidigen und auf die potenziell gefährlichen, zumeist jedoch eingebildeten, Doppelgänger einschlagen zu müssen, bis diese Ruhe geben. Wieder ist Gewalt letztlich der Ausdruck eines Zwangs, dem sich die Protagonistin ausgesetzt fühlt, der zugleich aber aus ihrem tiefsten Inneren her rührt. Schon in einer der ersten Begegnungen mit einer Frau, die Kotoko mitteilt, wie schön ihr Baby doch sei, interpretiert

---

83 Volland, 8.9.2013, S. 1

diese die lobenden Worte als ersten Schritt eines Angriffs auf ihr Kind und sieht keinen anderen Ausweg, als auf eine der beiden Versionen der Frau ein zu prügeln, wobei der Schnitt und der Gesichtsausdruck der nicht unter den Gewalteinwirkungen leidenden Frau suggerieren, dass es sich bei Kotokos Opfer um eine Einbildung handelt.

Die größte Gefahr für ihr Kind jedoch ist die Mutter selbst. Immer wieder hat sie Gedanken, ihr Kind umzubringen. *„Etwa 40 Prozent der Frauen mit postpartaler Depression leiden auch unter Zwangssymptomen«, sagt die Psychiaterin Hornstein. Besonders verbreitet sind Zwangsgedanken. Die Mütter fürchten, sie könnten ihrem Kind etwas antun. Ihnen schießt beim Füttern etwa der Gedanke durch den Kopf, ihrem Baby den Löffel in den Mund stoßen zu müssen. Aus Furcht vor diesem Impuls vermeiden sie es, ihr Kind zu füttern. »Das ist besonders belastend, weil sie diese Impulse als fremd empfinden, als ob sie nicht zu ihrer Persönlichkeit gehören«, sagt Hornstein.“<sup>84</sup>*

Auch im Falle Kotokos findet man ein solches Verhalten wieder, wenn diese in ihrer Fantasie auf dem Dach ihres Hauses steht und sich vorstellt, ihr Kind herunterfallen zu lassen. Hierbei tritt die Erkenntnis um die Vergänglichkeit des schutzlos der Mutter ausgelieferten Kinderkörpers erst am Ende der Fantasie in Form von Panik ein. Als die Mutter in einem Ausbruch der Verzweiflung und Überforderung ihre Küche verwüstet und ihr Baby dabei unablässig heult, wird ihr dieses weg genommen und in die Obhut ihrer Schwester übergeben. Macht sie bei den Besuchen Daijiros einen gefassten, gar fröhlichen Eindruck, so ist die Abwesenheit ihres Kindes zugleich eine Verstärkung ihrer ohnehin schon vorhandenen Neigung, sich selbst Schmerzen zuzufügen, bis hin zur Fast-Umsetzung eines Selbstmords. Hierbei lernt sie Tanaka kennen, der ihr als Stalker (wie schon in „A Snake Of June“ von Shinya Tsukamoto selbst gespielt) seit einiger Zeit aufgrund ihres ungewöhnlichen Verhaltens gefolgt ist. Auch ihn jedoch hält Kotoko zunächst in der Doppelgängerversion für einen Angreifer und befürchtet gar, von ihm entführt und umgebracht zu werden. Die Gewaltphantasien wirken hierbei immer drastischer und zugleich medial geprägt, wenn Kotoko mit einer Plastiktüte über dem Kopf verprügelt wird, erinnert dies stilistisch an Bilder aus Guantanamo und diverse Horrorfilme jüngerer Prägung. Nach dieser Phantasie stellt sich Tanaka jedoch als ruhiger Zeitgenosse und bekannter Schriftsteller heraus, der sich sogar eine Beziehung und anschließende Heirat mit Kotoko vorstellen kann. So viel Eindringen in ihre eigene kleine Welt jedoch veranlasst die Protagonistin nur dazu, echte Gewalt anzuwenden und Tanaka eine Gabel in die Hand zu rammen. Offensichtlich masochistisch veranlagt

---

84 Volland, 8.9.2013, S. 2

lässt Tanaka jedoch nicht locker und folgt Kotoko weiterhin, um sich ihr anzunähern und ein weiteres Mal eine Gabel in die Hand gerammt zu bekommen.



Abbildung 18: Tanaka und Kotoko nach einem Gewaltausbruch letzterer. (Kotoko. R: Shinya Tsukamoto. JP 2011. TC: 00:47:39)

Die Beweggründe Tanakas sind hierbei nicht wirklich ersichtlich, doch ist seine Präsenz gleichzeitig auch ein kurzzeitiger Segen für Kotoko, die ansonsten im Bad verbluten würde, wenn Tanaka nicht wenig später bei ihr auftauchen und sie retten würde. Die Wunden hat sie sich abermals selbst zugefügt. *„I'm not doing this to die. I'm just amazed at the body's will to live. It smells fishy when it bleeds. I smell the sea. From this, I understand human beings came from the ocean. Starting as a micro organism like plankton.“*<sup>85</sup>, sagt Kotoko zu Tanaka. Letztlich ist das eigene Schmerzempfinden also das Gewährwerden des eigenen Menschseins und des Platzes in der Welt und der Körper wieder einmal die Projektionsfläche für die tiefe seelische Pein und ihren oftmals aussichtslosen Kampf dagegen, den die Protagonisten häufig in Shinya Tsukamotos Filmen ertragen müssen. Auch in der Psychologie findet dieses Phänomen Erwähnung. So schreibt Daniel Hell: *„The stubborn urge to cause personal suffering is sometimes the expression of a deeply moving battle against the impossibility to of understanding oneself in the face of another's threatening description, and of inner empti-*

85 Kotoko. R: Shinya Tsukamoto. JP 2011. TC: 00:44:13 – 00:44:39



*ness or confusion; in other words, this means fighting to change from a 'something' into a 'somebody'.*<sup>86</sup>

Großen Schmerz erträgt auch Tanaka, der immer mehr und willentlich zur weiteren Projektionsfläche für Kotokos Ausbrüche wird, bis diese sein Gesicht schließlich bis zur völligen Unkenntlichkeit verunstaltet. Offenbar rührt dieser Masochismus seitens Tanaka jedoch weniger aus einem Lustempfinden, sondern aus einer extremen Form der aufopfernden Liebe zu Kotoko, die durchaus erotische Lust am Zufügen von Schmerzen empfindet. „*You can do that to me again. I'm all right.*“<sup>87</sup> sagt ein sichtlich am Gesicht verwundeter Tanaka zu Kotoko, um zu verhindern, dass sich diese noch größere Schmerzen zufügt. Tanaka opfert sich sogar so weit auf, dass er seine Profession, das Schreiben, aufgeben möchte, um sich um Kotoko zu kümmern. Am nächsten Tag jedoch, als Kotoko die frohe Kunde erhält, dass sie ihren Sohn wieder aufziehen darf, ist dieser fort. Womöglich war er stets nur eine Wunschvorstellung in ihrem Kopf und gleichzeitig auch ein Ersatz für ihren Sohn. Diesen dagegen sieht Kotoko mittlerweile doppelt und die Paranoia steigt. Unwissend, welcher Sohn nun der Echte ist steigert sich die Mutter in Wahnvorstellungen von Verletzungen ihres Sohnes und durch die Nachrichten geprägten Todes- und Kriegsszenarien, die so weit gehen, dass Amok laufende Soldaten in ihre Wohnung einfallen und ihr Kind erschießen. In Kotokos Kopf ist immer Krieg und dieser schlägt sich nun mal auch körperlich nieder. Immer stärker übersät ist ihr Kopf mit blauen Flecken und Platzwunden von sich selbst zugefügten Verletzungen und Kämpfen mit den inneren Dämonen.

Der Mord an ihrem eigenen Sohn, gezeigt mit Blick auf Kotokos von Tränen überlaufenes Gesicht ist hierbei der letzte Schritt. Die paranoide Mutter, die bei jeder sich bietenden Gelegenheit eine körperliche Beeinträchtigung ihres Sohnes fürchtet (von einer geistigen ist nie wirklich die Rede), löscht mit der Hand an der Kehle ein wehrloses Leben aus. Die letzte Szene des Filmes lässt jedoch offen, ob die Tat auch tatsächlich stattgefunden hat oder nicht vielmehr auch Einbildung war.

Kurz vor Ende des Filmes jedenfalls steht Kotoko rauchend im Garten der Psychatrie, in der sie sich nun befindet. Es regnet und die junge Frau verweigert den Regenschirm ihres Aufpassers. Stattdessen fängt sie an, zu tanzen. Der Kreis schließt sich zum einzigen anderen Film des Regisseurs mit weiblicher Hauptfigur: „A Snake Of June“. Schon zum Start dieses Filmes sagte Tsukamoto in einem Interview: „*My films always talk about the correlation between the decline of physical sensations and the modern*

---

86 Hell, 2010, S. 175

87 Kotoko. R: Shinya Tsukamoto. JP 2011. TC: 00:52:22 – 00:52:27

*concrete city. We live in such cities and little by little we lose this physicality that is a basic part of humanity. But if water enters into that correlation, this stimulates the growth of weeds and plants between the concrete, which in turn attract insects, and brings life into this concrete world. New life is born and whether you like it or not, this confronts you with the physicality inside yourself.*"<sup>88</sup>

Hier schließt sich der Kreis zwischen Tsukamotos Frühwerk und seinen heutigen Filmen. Die Reise in die oftmals psychisch instabilen Geisteswelten seiner Protagonisten mag in den letzten Jahren im Vordergrund der Filme des Regisseurs stehen, stets jedoch ist auch die Physis des menschlichen Körpers präsent und dient als Rahmen und Füllfarbe für die Handlungen und die Figuren.

### 3 Die menschliche Evolution im Werk Shinya Tsukamotos

Feststellen lässt sich: Bei einem Streifzug durch die Filmographie Shinya Tsukamotos entdeckt man über die letzten 22 Jahre der Karriere des Regisseurs viele inhaltliche und stilistische Gemeinsamkeiten. Gleichzeitig jedoch ist innerhalb des Hauptthemas „Stadt und der menschliche Körper und ihre gegenseitigen Wechselwirkungen“ eine Verlagerung auf psychologische Aspekte zu beobachten. Doch nicht nur die Filme des Regisseurs haben sich langsam, aber stetig verändert. Begreift man die Welt, in der Tsukamotos Filme spielen als einen eigenen Mikrokosmos, so lässt sich hieraus auf einer Metaebene eine Evolutionsgeschichte der Menschheit ableiten, bei der die Hauptprotagonisten mit jedem Film neuen Herausforderungen ausgesetzt sind und an diesen häufig scheitern. Ausgehend von den von mir behandelten sieben Filmen möchte ich diese Evolutionsgeschichte kurz aufzeigen.

Das größte Paradoxon stellt in diesem Zusammenhang zunächst einmal die „Tetsuo“-Reihe dar. Schließlich wäre die Welt, in der diese spielt und die Transformationen, die einige der Charaktere ertragen müssen nicht ohne Hilfsmittel möglich, die es frühestens seit der Industrialisierung geben kann. Der Hauptaspekt der Filme ist jedoch, wie von mir aufgezeigt, dass sich die Protagonisten in den Filmen in einer Art Gewaltstrudel verlieren, aus dem sie mit Ausnahme von „Tetsuo – The Bullet Man“ auch nicht mehr herauskommen. Insbesondere in „Tetsuo – The Iron Man“ und „Tetsuo II – Body

---

<sup>88</sup> Mes, 2005, S.168-169

Hammer“ herrscht ein geradezu primitives Miteinander, wobei Gewalt und Sexualität die einzigen Triebe zu sein scheinen, denen die Protagonisten nachgeben. Die Welt in der die „Tetsuo“-Filme spielen mag also äußerlich den heutigen Erste Welt-Ländern entsprechen, gleichwohl ist der Umgang der Menschen untereinander instinktiv und unkontrolliert. Gewalt hat stets Gegengewalt zur Folge und körperliche Leistungsfähigkeit und Stärke wird als nahezu einziger Indikator für die Überlebenschancen gesehen. Nichts erinnert hierbei an die gemachten Fortschritte im menschlichen Miteinander, vielmehr hat man das Gefühl, es mit Neanderthalern in Gestalt eines modernen Menschen zu tun zu haben, die die Fähigkeit zum Sprechen zwar besitzen, im Zweifel aber stets lieber unüberlegt und unkontrolliert Taten folgen lassen. Ein primitiver Mensch im Cyborggewand. Die Kontrolle über den Körper und über extreme menschliche Emotionen müssen die Protagonisten in den drei Filmen erst lernen. In „Tetsuo – The Iron Man“ gelingt dies überhaupt nicht. Stattdessen ist die gesamte Filmhandlung um das archaische Motiv der Rache und der Zerstörung des Kontrahenten konzipiert. Am Ende haben sich beide Hauptprotagonisten, der Salaryman ebenso wie der Metallfetischist so sehr in ihrer Wut und der Gewalt verlaufen, dass die Zerstörung der gesamten Menschheit das Ziel ist. Eine Reflexion der eigenen Handlungen findet nicht statt und auch im Bezug auf die Sexualität benehmen sich alle Beteiligten hochgradig egoistisch, geradezu animalisch. Tsukamoto sagt selbst über seine Filme:

*“Violence and eroticism are closely related, they both originate from our animal instincts. They are as basic as the need to eat. That’s why I want them to play a strong part in my films, I don’t want to whitewash that instinctive aspect.”<sup>89</sup>*

Dieser instinktive Aspekt ist es auch, dem die Protagonisten in seinen Filmen stets nachgeben müssen, wobei mit jedem neuen Film zugleich das Problem des oder der vorherigen nicht mehr so sehr von Bedeutung ist, während eine neue Stufe der Entwicklung hin zur Zivilisation gegangen wird. In „A Snake Of June“ ist dies die Entwicklung eines Bewusstseins über die eigene sexuelle Lust. Rinko ist zunächst in ihrer Sexualität unsicher. Erst nach und nach erlernt sie den selbstbewussten Umgang mit ihr. Zwar weiß sie um den Effekt der Selbstbefriedigung, gleichzeitig jedoch ist ihr ihr Körper fremd. Mit der Zeit jedoch entwickelt Rinko stellvertretend für einen weiteren Evolutionsschritt in der Menschheitsgeschichte auch die Freuden an der Sexualität abseits der Fortpflanzung und am Ende gar den respektvollen Umgang mit dem Partner. Mit „A Snake Of June“ und den „Tetsuo“-Filmen sind zwei der primären menschlichen Instinkte, nämlich Sexualität und Gewalt, aufgearbeitet.

---

89 Mes, 2005, S. 167

In „Vital“ nun steht die Erforschung des menschlichen Körpers und seine Anatomie im Mittelpunkt. Dies wird als Weg hin zur Erkenntnis und zur Menschwerdung geschildert. Hauptprotagonist Takagi kann über die Beschäftigung mit dem Körper seiner toten Freundin und seine Begeisterung für die menschliche Anatomie im Allgemeinen nach und nach seinen Platz in der Welt finden. Erst mit diesem Wissen und zudem der Begeisterung für die Wissenaneignung ist es dem Menschen möglich, selbstbestimmt zu sein und gleichzeitig auch anderen helfen zu können, indem man es anwendet und weitergibt. Die Entdeckung der Anatomie und die Erfindung der (modernen) Medizin und ihrer Lehre also steht als positive Entwicklung zwar nicht so sehr im Mittelpunkt des Filmes wie Wut und Gewalt in den „Tetsuo“-Filmen oder in „Tokyo Fist“ oder die Sexualität in „A Snake Of June“, ist aber als nächster Evolutionsschritt in der intellektuellen Evolutionsgeschichte der Charaktere in Tsukamotos Filmen von enormer Bedeutung.

Weit weniger positiv erscheint dagegen die Beschäftigung mit dem Wesen der Großstadt in „Haze“. War das Thema zwar schon immer Thema in den Filmen des Regisseurs, wurde jedoch eher angedeutet statt ausformuliert, so wird in der knappen Dreiviertelstunde des Filmes klar, dass sich der Mensch mit den modernen Metropolen zugleich auch seinen eigenen Betonkäfig geschaffen hat, in dem die Physis und Natürlichkeit nahezu komplett verloren gegangen sind. Im Interview mit Tom Mes gibt Tsukamoto zu Protokoll: *„My films always talk about the correlation between the decline of physical sensations and the modern concrete city. We live in these cities and little by little we lose this physicality that is a basic part of humanity.“*<sup>90</sup> Der Mensch ist also vom Höhlenmenschen über das Leben in der Natur nun in eine Art Dystopia gezogen, in der er gefangen ist. Dies markiert nach der positiv zu bewertenden Entdeckung der Sexualität und der Medizin einen Rückschritt in den Augen Tsukamotos und schlägt sich in „Haze“ nieder.

Endgültig in der Gegenwart und bei all ihrer Komplexität angekommen sind die Figuren in Tsukamotos Filmen nun bei „Kotoko“, in dem die gleichnamige Hauptprotagonistin in einer ständigen, geradezu paranoiden Angst vor Tod, Krieg und Zerstörung lebt, die durch anhaltende Berichterstattung über das Fernsehen noch weiter geschürt wird. In der Vorstellung Kotokos verschmelzen die Realität der Eigenwahrnehmung mit der suggerierten Realität medialer Darstellungen. In der Szene, in der Kotoko und ihr Kind in ihrer Wohnung von einem amoklaufenden Soldaten überfallen und das Kind von diesem umgebracht wird werden diese Zusammenhänge sichtbar. Die Allgegenwärtigkeit

---

90 Mes, 8.9.2013

von Information in der heutigen Zeit ist einerseits also eine der größten technischen Errungenschaften des letzten Jahrhunderts, führt jedoch gleichwohl wieder zu Problemen für die Protagonisten in Tsukamotos Filmen, an denen zumindest Kotoko letztendlich unter anderem auch zerbricht.

Folgt man dem Weg und den Problemen, welche die Figuren in Shinya Tsukamotos Filmen ausgesetzt sind, so lässt sich anhand der von mir genannten Beispiele attestieren, dass nach Tsukamotos Menschenbild die moderne Gesellschaft zum Teil immer noch stark von den schwer greifbaren Begriffen Gewalt und Sex geprägt ist, jedoch zumindest zum Teil den unkontrollierten Umgang mit diesen unterbinden konnte. Gleichzeitig haben Großstädte und die moderne Informationstechnologie die Komplexität und Belastung für den Menschen eher verstärkt statt gesenkt, womit nicht jeder der Charaktere in Tsukamotos Filmen gut klar kommt und hieraus resultierend abermals vor allem in gewalttätige Muster verfällt, die die Menschheit zumindest in der Filmwelt des Regisseurs nie ganz ablegen kann.

## 4 Fazit

Nachdem ich mich in den letzten drei Monaten sowohl mit der Person Shinya Tsukamoto, vor allem jedoch mit seiner Filmographie auseinander gesetzt habe, bleiben immer noch einige Fragen offen. Eine endgültige, alleingültige Antwort darauf, was nun überhaupt in einem Film wie „Tetsuo – The Iron Man“ und mit Abstrichen auch in Werken wie „Vital“ oder „Haze“ geschieht und inwiefern es überhaupt eine klare Aussage oder auch nur ein abgestecktes Themengebiet in diesen Filmen geben kann ist unklar. Im Bezug auf die Funktion des menschlichen Körpers habe ich versucht, einer allgemeingültigen Wahrheit so nahe zu kommen wie möglich. Gleichzeitig basieren diese natürlich stets auf meiner, auch körperlichen, Wahrnehmung der Filme und zum Teil auf persönlichen Einstellungen.

Was sich jedoch zusammenfassend sagen lässt: der menschliche Körper hat in den Filmen von Shinya Tsukamoto stets die Funktion einer Projektionsfläche für die emotionalen und psychologischen Umtriebe, denen die Protagonisten innerhalb der Filmhandlungen ausgesetzt sind. Insbesondere bei den „Tetsuo“-Filmen fällt dieses Bildhaft-Werden im Kontext einer Verwandlung vom Durchschnittsmenschen zum unkontrollierten Metall-Mensch-Hybrid besonders plakativ ins Auge. Hier platzen primitive Emotionen aus den Protagonisten heraus. Dies steht im Gegensatz zu den anderen

Filmen des Regisseurs, die ich in meiner Arbeit behandelt habe. Bei „A Snake Of June“ verändert sich bis auf eine surreale Traumsequenz nicht der Körper, sondern die Einstellung zur Präsentation von ebendiesem im Laufe des Filmes, während in „Vital“ der Körper einer anderen Person dazu dient, dass sich die Hauptfigur besser kennen lernt und ihre Vergangenheit umschreibt. Bei „Haze“ wird der Körper zwar geschunden, jedoch geschieht dies auf den ersten Blick durch Fremdeinwirkung, um die Qualen der Großstadt- und Arbeitswelt zu symbolisieren. Erst bei näherer Betrachtung liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Labyrinth der Schmerzen, welches sowohl der Mann, als auch die Frau durchwandern müssen letztlich um ein Symbolbild für ein Gefängnis in der Wahrnehmung der Figuren handelt und die Körperlichkeit also sowohl von außen einwirkend, als auch von der geistigen Verfassung herrühren können.

Mit „Kotoko“ ist Tsukamoto nun an einem Punkt angelangt, an dem ihn die Psychologie seiner Figuren auch verstärkt ohne die Zurschaustellung extremer Körperlichkeit wiederzugeben möglich ist. Gänzlich verzichten mag er auf diese Charakteristik jedoch nicht. Auch in seinem neuesten Werk sehen wir geschundene Körper, die zugleich auch Symbolbild für die geschundene Seele Kotokos sind. Ob Tsukamoto dieser Form der Darstellung der Psychologie seiner Figuren jemals abschwören wird, bleibt fraglich. Einer der interessantesten Regisseure des weltweiten Kinos wird er für mich jedoch wohl auf ewig bleiben.

## Literaturverzeichnis

MES Tom: Iron Man. The Cinema of Shinya Tsukamoto. Godalming 2005.

BLAKE: Brief Interview with Shinya Tsukamoto. Herausgegeben von Twitchfilm.com 2007. URL: <http://twitchfilm.com/2007/09/brief-interview-with-shinya-tsukamoto-on-nightmare-detective.html#extended>, Stand 8.9.2013.

MURAO Yasuo: Shinya Tsukamoto: Interview, Herausgegeben von Time Out Tokyo 2010. URL: <http://www.timeout.jp/en/tokyo/feature/1382/Shinya-Tsukamoto-interview>, Stand: 8.9.2013

BROWN Steven T.: Tokyo Cyberpunk. Posthumanism in Japanese Visual Culture. New York 2010

DINELLO Daniel: Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology. Austin 2005

HARRINGTON Richard: Besprechung 'Tetsuo: The Iron Man'. Herausgegeben von The Washington Post 1992. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/long-term/movies/videos/tetsuotheironman.htm>, Stand 8.9.2013

MES Tom: Interview with Shinya Tsukamoto. Herausgegeben von Midnighteye.com 2011. URL: <http://www.midnighteye.com/interviews/shinya-tsukamoto-2/>, Stand 8.9.2013

BROWN Todd: Sitges 2009: TETSUO THE IRON MAN Review. Herausgegeben von Twitchfilm.com 2009. URL: <http://twitchfilm.com/2009/10/venice-2009-tetsuo-the-bullet-man-review.html>, Stand 8.9.2013

FELPERIN Leslie: Review: „Tetsuo the Bullet Man“. Herausgegeben von variety.com 2009. URL: <http://variety.com/2009/film/reviews/tetsuo-the-bullet-man-1200476445/>, Stand 8.9.2013

HOFFMANN Dagmar: Sinnliche und leibhaftige Begegnungen – Körper(-ästhetiken) in Gesellschaft und Film. In: HOFFMANN Dagmar (Hrsg.). Körperästhetiken – Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld 2010

MORSCH Thomas: Zur Ästhetik des Films, *Audition* und die ästhetische Moderne. In: NESSEL Sabine et al (Hrsg.). Wort und Fleisch – Kino zwischen Text und Körper. Berlin 2008

ROBERSON James E./SUZUKI Nobue: Introduction. In: ROBERSON James E. et al. Men and Masculinities in Contemporary Japan – Dislocating the salaryman doxa. London/New York 2003

FONT Domènec: Menschliches, Allzumenschliches – Rituale des zeitgenössischen Vampirismus. In: NESSEL Sabine et al (Hrsg.). Wort und Fleisch – Kino zwischen Text und Körper. Berlin 2008

TRIMMEL Gerald: Körperdiskurse und Mythen der Gewalt im Film *Terminator 2*. In: HOFFMANN Dagmar (Hrsg.). Körperästhetiken – Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld 2010

SATO Kuriko: Interview with Shinya Tsukamoto. Herausgegeben von Midnighteye.com 2002. URL: <http://www.midnighteye.com/interviews/shinya-tsukamoto/>, Stand 8.9.2013

BUCHTA Dagmar: Die Orgasmus-Revolution. Herausgegeben von dieStandard.at 2012. URL: <http://diestandard.at/1350259649495/Die-Orgasmus-Revolution>, Stand 8.9.2013

HITE Shere: The Hite Report – A Nationwide Study of Female Sexuality. New York 1981

SCHILLING Mark: Tsukamoto's great escape. Herausgegeben von japantimes.co.jp 2004. URL: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2004/12/22/films/tsukamotos-great-escape/#.UhCIm5L0Gro>, Stand 8.9.2013

Ipsos MORI: Views on globalisation and faith. Herausgegeben von fgi-tbff.org 2011. URL: [http://www.fgi-tbff.org/sites/default/files/elfinder/FGIImages/Research/fromresearchtopolicy/ipsos\\_mori\\_briefing\\_pack.pdf](http://www.fgi-tbff.org/sites/default/files/elfinder/FGIImages/Research/fromresearchtopolicy/ipsos_mori_briefing_pack.pdf), Stand 8.9.2013

Arbeitsgruppe Organentnahme und Organtransplantation der Buddhistischen Union: Organspende und Buddhismus. Herausgegeben von organspende-info.de 2005. URL: <http://www.organspende-info.de/infothek/religionen/buddhismus>, Stand 8.9.2013

RICHIE Donald: A Hundred Years of Japanese Film. Tokio 2005.

VIJN Ard: IFFR 2012 Interview: Shinya Tsukamoto talks Kotoko. Herausgegeben von twitchfilm.com 2012. URL: <http://twitchfilm.com/2012/02/iff-2012-interview-shinya-tsukamoto-talks-kotoko.html>, Stand 8.9.2013

VOLLAND Bernd: Traurige Mütter. Herausgegeben von zeit.de 2012. URL: <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2012/04/Postpartale-Depression>, Stand 8.9.2013



HELL Daniel: Soul Hunger – The Feeling Human Being and the Life Sciences. Einsiedeln 2010.

## **Audiovisuelle Medien:**

Film: Tsukamoto, Shinya [Drehbuch, Regie, Darsteller, Kamera]; Taguchi, Tomorrowo [Darsteller]; Fujiwara, Kei [Darstellerin]: Tetsuo – The Iron Man. Tokio: Kaiju Theatre, 1988. - DVD, PAL s/w 65 min OmdtU

Film: Tsukamoto, Shinya [Drehbuch, Regie, Darsteller, Kamera]; Taguchi, Tomorrowo [Darsteller]; Kanaoka, Nobu [Darstellerin]: Tetsuo II: Body Hammer. Tokio: Kaiju Theatre, 1992. - DVD, PAL Farbe 81 min OmeU

Film: Tsukamoto, Shinya [Drehbuch, Regie, Darsteller, Kamera]; Taguchi, Tomorrowo [Darsteller]; Bossick, Eric [Darsteller]; Mono, Akiko [Darstellerin] Tetsuo - The Bullet Man. Tokio: Kaiju Theatre, 2009. - DVD, PAL Farbe 71 min OmdtU

Film: Tsukamoto, Shinya [Drehbuch, Regie, Darsteller, Kamera]; Kurosawa, Asuka [arstellerin]; Kotari, Yuji [Darsteller]: A Snake Of June. Tokio: Kaiju Theatre, 2002. - DVD, PAL s/w 77 min OmdtU

Film: Tsukamoto, Shinya [Drehbuch, Regie, Darsteller, Kamera]; Asano, Tadanobu [Darsteller]; Tsukamoto, Nami [Darstellerin]: Vital. Kaiju Theatre, 2004. - DVD, PAL Farbe 85 min OmdtU

Film: Tsukamoto, Shinya [Drehbuch, Regie, Darsteller, Kamera]; Fujii, Kaori [Darstellerin]: Haze. Tokio: Kaiju Theatre, 2005 – DVD, PAL Farbe 49 min OmdtU

Bonusmaterial: Tsukamoto, Shinya. In: Interview mit Shinya Tsukamoto. Haze, JP 2005, R: Shinya Tsukamoto. DVD (Rapid Eye Movies GmbH 2006)

Film: Tsukamoto, Shinya [Drehbuch, Regie, Darsteller, Kamera]; Cocco [Darstellerin]: Kotoko. Tokio: Kaiju Theatre, 2011 – Blu-ray, PAL Farbe 91 min OmeU

Bonusmaterial: Tsukamoto, Shinya. In: Interview with director Shinya Tsukamoto. Koto-ko, JP 2011, R: Shinya Tsukamoto. Blu-ray (Third Window Films 2012)

## Anlagen

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname